

Kinelle inc.

RITRATTO DI LEONARDO DA VINCI

dipinto da lui stesso

ed esistente nella Galleria di Firenze

LEONARDO DA VINCI

E LA SUA SCUOLA

DI

A.-F. RIO

PRIMA TRADUZIONE CON NOTE

DI

V. G. DE CASTRO

MILANO
PRESSO ZACCARIA BRASCA TIPOGRAFO EDITORE
SUCCESSORE AD A. BONFANTI
Contrada della Cerva, N.° 343
1856

A

SUA ALTEZZA SERENISSIMA

GUGLIELMO BEVILACQUA GRAZIA

DUCA DI BEVILACQUA TORNANO E SERRA

CHE CON AMORE INTELLIGENTE

PROTEGGE L'ARTE ITALIANA

OGGI SPOSO FELICE

COLLA PRINCIPESSA

ERNESTINA GUGLIELMINA DI NEUENFELS

DELLA FAMIGLIA GRANDUCALE DI BADEN

A INDIZIO D' ESULTANTE ANIMO

A TESTIMONIO DI AFFETTO REVERENTE

VINCENZO DE CASTRO

DEDICA

DUE PAROLE DEL TRADUTTORE

L'opera che offriamo tradotta, non è una compilazione, come le tante che si pubblicano in Francia, nelle quali tutto si riduce a metter a nuovo cose vecchie, a ripetere cose già dette sotto un legame diverso, od anche meno sotto un titolo differente. Quest'opera è un'opera nuova, rivela fatti sconosciuti, discopre rapporti ignorati, ci conduce quasi in un campo inesplorato, e ci rifà davanti, coi ruderi della storia, un edificio completo, su cui sta scritto: *Scuola lombarda*. Gli è adunque più che un lavoro riassuntivo, più che una sintesi larga e profonda, tutta una rivelazione, una rievocazione del passato; è la scuola lombarda studiata nelle sue relazioni colle altre scuole, nella sua vita intima e familiare, nelle sue origini, inspirazioni,

tradizioni rintracciate fra il silenzio dei biografi e l'oscurità dei tempi. Ad un francese, al signor Rio, autore di un altro pregevolissimo lavoro sull'arte cristiana in Italia, noi siamo debitori degli studii pazienti, delle ricerche longanimi, onde potè darci intera la storia di questo mondo artistico, sì rigoglioso di vita, sì fecondo d'opere e d'idee, rimasto tanti anni pressochè sepolto nelle chiese, nelle gallerie, nelle biblioteche, e quasi senza nome e senza nicchia condegne nella storia dell'arte italiana. Il signor Rio è nel bel novero di quegli stranieri, che si interessano alla cara patria nostra, che con calda erudizione, con critica sapiente ne investigano il passato, ne tentano le oscurità, ne riempiono le lacune, e rapiscono a noi italiani, brano a brano, frammento a frammento, la sacra gloria di narrare noi stessi. Noi lo chiameremo volentieri l' Ozanam delle belle arti; le stesse credenze religiose, la stessa coscienziosità, scrupolosità di ricerche, lo stesso vigore di fantasia, che richiama vivo e spirante il passato, rianima la vita oltre i secoli, e riscalda le ceneri oltre la tomba. V' ha in questi scrittori un segreto potente; la loro penna, quasi magica verga, ringiovanisce ogni cosa, e rinnova davanti alla mente il fervore di esistenze che non sono più, l'agitazione di epoche che trascorsero. Così il nostro Rio dai fatti s'addentra nelle idee, dalla vita nel pensiero; interroga, rintraccia, ricompone; si giova della biografia, non come un seguito di

date e di avvenimenti, ma come ausiliare della critica storica; dell'arte propriamente detta si giova a confrontare gli artisti e le opere fra loro, deducendone rapporti di scuola, filiazioni di stile; dei giudizii contemporanei a riconoscere lo stato del gusto a que' tempi, additando gl'influssi reciproci del secolo sull'artista e dell'artista sul secolo; della storia speciale dei varii soggetti trattati a mostrare l'indirizzo della scuola e quello della tradizione, raccostando ancora l'arte alla vita, l'artista al secolo; a breve dire di tutti gli indizii si giova che lo possano condurre, nell'incertezza de' tempi, a sorprendere negli uomini, nelle cose, nell'epoca l'anima che guida il pennello, che dirige l'inspirazione. È per questo che l'opera del Rio, come abbiamo detto, è un'opera affatto nuova. Egli raccoglie le sparse fila ordinandole nel pristino insieme, tessendovi sopra, colla sua critica luminosa, il medesimo disegno, consunto dagli anni e dall'incuria. Egli ha letto un manoscritto in cifra, ha completato un'opera monca, ha fatto un po' da storico e un po' da indovino.

Della nostra traduzione diremo solo che l'abbiamo curata colla maggior diligenza, e vi ponemmo quell'amore e quell'interesse che s'acquista nel leggere e nel tradurre opere come queste, in cui nè tutto si domanda alla fredda erudizione nè tutto alla sbrigliata fantasia, ma si conciliano insieme la storia e il racconto, le inspirazioni artistiche

e le tradizioni popolari, la cronaca e il libro, l'utile e l'ameno.

Le note che vi abbiamo aggiunte sono un complemento alla vita di Leonardo, narrata, come era giusto, dal Rio, solo in quanto all'arte si riferisce. Il lettore che ama confermarsi da sè delle cose lette, vi troverà parecchi de' documenti citati nel corso dell'opera.

CAPITOLO PRIMO

Scuola Lombarda.

Preliminari storici. — L'arte milanese nel medio evo. — Protezione conceduta alle arti dai Visconti. — Influenza di Giotto e della sua scuola nel secolo XIV. — La cattedrale di Milano e la certosa di Pavia. — Sintomi di decadenza al principio del XV secolo, arrestati da una nuova dinastia. — Francesco Sforza. — Artisti precursori di Leonardo. — Averulino, Michelozzo e Bramante.

Milano tiene uno splendido seggio così nella storia dell'arte come in quella della religione e della libertà. Questi tre periodi gloriosi, di cui ognuno ebbe il suo culmine ad epoche assai diverse, si divisero gli annali della Lombardía e vi impressero mano mano uno speciale carattere. All'epoca religiosa, la prima nell'ordine dei tempi e in quello delle cose, presiedette uno de' più grandi santi che veneri la chiesa, sant'Ambrogio, il pastore dei popoli per eccellenza, loro esempio e loro guida nelle vie spirituali, sentinella vigilante contro all'eresia e alla tirannide. E quasicchè codesto attestato della divina predilezione non bastasse, un'altra luce più splendida ancora s'aggiunse, almeno per alcun tratto, all'aureola raggiante dell'arcivescovo, e si videro prostrati dinanzi al medesimo altare e stretti della più toccante amicizia due de' maggiori genii e delle più belle anime, che abbiano onorata la storia non pure del cristianesimo ma dell'umanità: sant'Ambrogio e sant'Agostino.

Gli alti beneficii che il primo operò durante il suo glorioso episcopato, lasciarono tracce sì profonde che si può dire che non si perdettero giammai. Ancora presentemente son a dir così visibili nella sana parte della popolazione

milanese. Che doveva essere nel medio evo, quando le tradizioni locali mantenevansi per anco in tutta la loro freschezza, e quando le anime erano ancora temprate a sufficiente grandezza, non solo per venerare le virtù di sant'Ambrogio, ma per comprenderne il carattere antico ed intero.

Il periodo più splendido per la religione non lo fu egualmente per l'arte e per la libertà, allo stesso modo che i bei giorni della libertà milanese furono propriamente quelli della maggior decadenza dell'arte, la quale, alla sua volta, non parve rifiorire nel XV secolo che per consolare i milanesi della perdita delle loro franchigie.

Attraverso vicissitudini sì diverse, v'ebbe una luce che non si spense, un nome che non si obbliò, una grande memoria che rimase presente di continuo agli spiriti, una basilica che fu ognora preservata dalla devastazione del tempo e dei barbari, e nella quale fortunatamente si conservarono i monumenti primitivi dell'arte cristiana in Lombardia. Intendo parlare della basilica di sant'Ambrogio, co' suoi antichi mosaici e le sue antiche sculture, le quali, comunque appartengano alla decadenza dell'impero e dell'arte, compensano l'imperfezione della forma mercè la grandezza imponente del concetto, e sopravanzano nello stile la maggior parte delle opere contemporanee che si trovano nell'alta e nella bassa Italia.

Tra la prima invasione dei barbari nel V secolo e la distruzione di Milano ai tempi del Barbarossa nel XII, cioè lungo il periodo il più sterile e il più rude dell'arte, si vennero raccogliendo intorno la tomba di sant'Ambrogio varie opere di una speciale ispirazione. Sono dapprima i mosaici grandiosi dell'apside e le maestose figure dei santi che ornano la cappella di san Satiro, seguitano i classici basso rilievi del pulpito, e molto dopo i magnifici arredi del culto, come la pila d'avorio donata dall'arcivescovo Goffredo, il libro degli evangeli donato da quell'arcivescovo Ariberto, che inventò il *carroccio*, per non parlare di moltissimi dittici da lunga pezza dispersi o mutilati, e di cui si serba qualche avanzo prezioso nel tesoro della cattedrale.

Ben poco rimane delle pitture del XII e del XIII secolo affinchè ne sia conceduto studiarle in modo soddisfacente. Si può giudicare del loro carattere generale da quelle del-

l'antica torre del Monastero Maggiore, l'opera meglio conservata di quell'epoca e la meglio atta a provarci che in Milano, come nel resto d'Italia, la pittura attendeva un rigeneratore. Ma allorchè questo rigeneratore comparve, al principio del XIV secolo, la famiglia Visconti avea già contribuito d'assai ad agevolargli la via. L'arcivescovo Ottone Visconti, il primo ch'ebbe l'idea di aggiungere allo stendardo milanese l'effigie di sant'Ambrogio, avea concepite e compiute altre idee belle al pari di quella, e il suo nipote e successore Matteo, che potè salutare molto vicina la novella luce che coloravasi sull'orizzonte, s'avviò come immediato precursore sulle orme dello zio, e adornò Milano di parecchi edifici, di cui non rimane che la *Loggia degli Osi*, bastevole a farci rimpiangere gli altri perduti.

La gloria però di questi due, sia come amministratori, sia come eccitatori dei nobili istinti che aveano sorvissuto alla libertà, fu ecclissata da Azzone Visconti, quegli che vinse a Parabiago mercè l'ajuto miracoloso di sant'Ambrogio, se si vuol credere ad una leggenda che passò ben presto dal dominio della tradizione al dominio dell'arte e della quale è facile riconoscere l'origine, poichè trattandosi di un principe amatissimo dal popolo e di una vittoria in seguito alla quale il vincitore avea perdonato al suo mortal nemico, Lodrisio Visconti, era ben naturale che il grand'uomo si credesse protetto dal gran santo.

Azzone Visconti, nato presso a poco col XIV secolo, morì giovanissimo nel 1339, lasciando un nome caro e riverito ai milanesi ed a Milano, quasi una memoria scolpita, un gran numero di monumenti che cangiarono faccia alla città. A formarsene un'idea sussiste ancora l'elegante torre di san Gottardo, la sola delle sue opere che non abbia dato luogo a nuove costruzioni. Non vi ha più vestigio delle cento torri che formavano la cinta imponente della grande città, nè del chiostro sontuoso ch'egli avea fatto erigere pei religiosi incaricati del servizio della sua chiesa di san Gottardo, nè infine del magnifico palazzo a lungo descritto nella cronaca contemporanea di Galvano Fiamma (1), e abbellito di moltissime pitture, di cui non si saprebbe abbastanza lamentare la perdita; giacchè vuoi che appartenessero a Giotto, vuoi a' suoi discepoli milanesi.

(1) Si trova negli *Scriptores rerum italicarum* del MURATORI.

sarebbero un documento della massima importanza per la storia dell'arte lombarda (1).

Gli artisti fiorenti stabilendosi in Lombardia, fosse naturale simpatia tra il genio toscano e il genio lombardo, fosse felice attitudine in quest'ultimo a ricevere e fecondare nel proprio seno i germi da altri seminati, non solo non vi degenerarono, ma vi presero nuove e più giovani forze. Se ne rinvengono delle prove anche molto tempo prima di Leonardo da Vinci durante il secolo XIV e XV; al che vuolsi aggiungere la potente influenza che esercitarono in Lombardia la memoria e gli scritti di Dante, in niun'altra parte d'Italia più forse compreso ed ammirato. L'arcivescovo Giovanni Visconti poneva molta cura ad agevolare l'intelligenza del suo poema. Quel che Giotto fece in Lombardia per la pittura, un altro toscano, Giovanni Balducci di Pisa, lo fece per la scultura. Uscito di una scuola che avea meravigliosamente rigenerato questo ramo dell'arte da un capo all'altro d'Italia (2), egli eseguì a Milano parecchi lavori che non meritano certo le critiche severe del Cicognara. La tomba di san Pietro martire a sant'Eustorgio, che ricorda quella di san Domenico a Bologna, e la cui data coincide colla tanto popolare vittoria di Parabiago, non è solo interessantissima sotto il rapporto simbolico, ma altresì sotto l'artistico. L'esecuzione vi è trattata con quella purità e freschezza, che contraddistinguono le buone opere del XIV secolo. Le figure la *Carità*, la *Speranza* e specialmente la *Fede*; la *Prudenza* colle sue tre teste che esprimono sì bene le età successive; la *Forza* col suo aspetto energico, e i suoi emblemi di leone sì felicemente incorporati alla statua; e nella parte superiore, le belle figure dei Dottori che si trovano agli angoli, i miracoli del santo scolpiti sulle pareti del sarcofago, ed in alto la Vergine sì maestosa fra i due santi che non lo sono meno; tutto ciò costituisce un insieme, che deve certo piacere a chiunque, purchè non escluda dal bello la poesia e il simbolismo.

(1) Vasari stabilisce il soggiorno di Giotto a Milano pochi anni prima della sua morte, avvenuta nel 1336; ma non dice nulla di preciso sui lavori che vi fece: *Lavorò in Milano alcune cose che sono sparse per quella città e che insino ad oggi sono tenute per bellissime.*

(2) Vasari dice che al tempo di Nicolò di Pisa, *molti mossi da lodevole invidia si misero con più studio alla scultura, particolarmente a Milano.*

Nel 1347, vale a dire otto anni dopo compiuto questo gran monumento, lo stesso artista lavorava alla facciata della chiesa di Brera, come ce lo prova un' iscrizione da lungo tempo smarrita, ma conservataci dal Tiraboschi (1). È fra queste due date che va stabilita, appoggiandosi sull'analogia dello stile, l'epoca del monumento che trovasi nella chiesa di san Gottardo, e che a gran fortuna salvatosi dal martello o piuttosto dalla falce del più barbaro vandalismo, forma oggidì il principale ornamento del museo Trivulzio. Intendiamo accennare alla tomba di Azzone Visconti lavorata da un artista, che Azzone doveva certo molto apprezzare ed a cui avea forse confidato altre opere sgraziatamente perdute. La figura distesa del principe non lascia nulla a desiderare nè per l'espressione nè per l'esecuzione; le città che gli aveano obbedito sono rappresentate ognuna dal suo principale patrono, e codesta specie di riassunto storico aggiunge maestà al monumento.

Così, in verso la metà del XIV secolo, la rigenerazione dell'arte giungeva al colmo nella capitale della Lombardia, in grazia non solo degli artisti rigeneratori, ma soprattutto del grand'uomo che era stato lor largo di liete accoglienze e avea saputo comprenderli, e che nel fondare la grandezza della sua dinastia, non avea negletta alcuna specie di gloria, quantunque fosse morto in sul fiore degli anni. Da lui ha principio la forte spinta impressa al genio milanese sotto l'amministrazione de' suoi successori, e i germi da lui deposti fruttificarono malgrado il dispotismo ed il sangue.

Vasari asserisce che le pitture di Giotto, sparse in Milano, vi erano tuttavia ammiratissime a' suoi tempi; ma è a dolere che null'altro aggiunga di particolare, nè si spieghi maggiormente tenendo discorso di quelle che il fiorentino Stefano, uno de' migliori discepoli di Giotto, vi avea cominciato un dodici anni dopo di lui, e che l' inferma salute gli avea impedito di compiere (2). La generazione de' pittori che lor

(1) T. I, p. 302; t. II, p. 410.

(2) Un rarissimo manoscritto, che conservasi nella biblioteca Archinto, colla dedica a quel Bruzio Visconti che morì in esiglio nel 1356, contiene qualche miniatura, che dalla somiglianza dello stile e dal ravvicinamento della data, potrebbesi attribuire a Giotto o ad alcuno de' suoi immediati discepoli. È una serie di figure allegoriche, fra le quali una specialmente, seduta sur un trono e lo scettro in mano, deve essere lavoro di un grande artista.

tenne dietro, sembra aver seguito assai da lontano le orme loro, come lo si può dedurre dalle opere di quell'Andreino d'Edesia, il più celebre, o a meglio dire il meno oscuro tra essi, e del quale non restano che pochi affreschi a Pavia, dacchè vennero cancellati quelli della sacrestia di san Tomaso a Milano.

Potrebbesi dire lo stesso degli scultori che successero a Giovanni Balducci, restringendoci ad istudiare le opere loro nella chiesa di sant'Eustorgio, che la munificenza della famiglia Visconti rese un vero museo di scultura. Quella che rappresenta l'Adorazione dei re magi, e che viene comunemente attribuita ad un allievo di Giovanni Balducci, non vale per fermo l'elogio che ne fa Cicognara, che lo mette fino al di sopra del capo lavoro del maestro, la tomba di san Pietro martire, collocata in una cappella attigua (1). È con meno ingiustizia ch'egli dà la stessa preferenza alle sculture d'una data posteriore che decorano l'altar maggiore, e in cui non iscorgi più allo stesso grado quella forza e purezza che contrassegnano l'epoca precedente. Ma nella chiesa di san Marco esiste un monumento attinto alle più felici ispirazioni, quello del beato Andrea Settala; e volendo cercare oggetti di confronto nelle città convicine, troverassi in quella di Pavia la magnifica tomba di sant'Agostino, ornata da più di duecento e novanta figure di varia grandezza e d'una correttezza di esecuzione che ricorda le migliori tradizioni toscane (2).

Tra la morte di Azzone Visconti e l'avvenimento del famoso Giovanni Galeazzo, che forma un'altra êra gloriosa nella storia dell'arte in Lombardia, passò un mezzo secolo di vicissitudini che furono quando a quando talmente sanguinose da ingenerare un vero stato di terrore, e non ostante l'estrinsecamento del genio e della prosperità nazionale non patì notevole interruzione. Esisteva infatti in codesta dinastia dei Visconti un misto singolare di grandi qualità e di vizii detestabili. Quel malvagio Lucchino che divise col fratel suo, l'arcivescovo Giovanni, la diretta successione del nipote Azzone, che al pari delle moglie sua, Isabella

(1) *Storia della scultura*, lib. III, cap. 7.

(2) Vasari attribuisce la tomba ai fratelli Agostino ed Agnolo da Siena, ma il monumento non venne intrapreso che nel 1362, quando cioè i due artisti senesi aveano circa 90 anni. I monaci agostiniani pagarono quest'opera all'enorme prezzo di 4000 fiorini d'oro. CICOGNARA, lib. III, cap. 5.

Fieschi, era segno di scandalo e d'orrore per tutta Italia, che sagrificava generose vittime a'suoi istinti brutali, e fuggiva solo al pugnale de' congiurati per cadere sotto quello della moglie, destinata anch'essa alla medesima sorte; quel Lucchino, io diceva, era sovente il protettore del popolo contro i grandi, dei Guelfi contro i Ghibellini, suoi partigiani; egli aboliva le tasse arbitrarie, faceva rimprosperare il commercio, dava pane a proprie spese a quarantamila poveri durante la fame del 1340, e si può asserire che Milano va debitrice alle sue saggie previdenze se potè sfuggire al terribile flagello, che disertò tante città italiane nel 1348. In due maniere poi manifestò egli l'amor suo per le arti, cioè coll'impedire la distruzione, com' erasi fatto a Bologna ed altrove, dei palagi dei cittadini banditi, e col far costruire due residenze magnifiche; l'una a san Giorgio in Palazzo, abbellita di pitture ruinate collo stesso edifizio; l'altra a san Giovanni in Conca, la quale avanzava a gran segno la prima in magnificenza.

Suo fratello Giovanni, signore insieme ed arcivescovo di Milano, ebbe una ferma, paterna e gloriosa amministrazione, all'ombra della quale i suoi sudditi divennero più che mai ricchi, temuti e industriosi. Allora si fondarono quelle fabbriche d'armi che vennero poscia in tanta rinomanza, e che, nel 1427, potevano somministrare di che armare completamente in pochi giorni quattro mila cavalieri e due mila fanti. E ch'egli abbia in ogni maniera favoreggiato la manifestazione del bello sotto tutte le forme, ne è un attestato la sua ammirazione per i due massimi genii poetici del secolo, ammirazione che in quanto a Petrarca giunse fino ad una amichevole predilezione, e ad associare il poeta alle più intime sollecitudini del governo, onde il Petrarca doveva chiamare il suo protettore il più grande contemporaneo dell'Italia; e in quanto a Dante fino a volere che sei commentatori, fra i più versati nelle scienze che abbracciano il divino poema, ne ricercassero le profondità ciascuno in diversa direzione, per venire insieme ad additarne e chiarirne le bellezze.

Oh! avesse egli lasciato i suoi tre nipoti, Matteo, Galeazzo e Barnabò nell'esiglio, cui erano stati condannati dallo zio Lucchino! Questo richiamo fu il suo torto irremissibile ed i milanesi ebbero il diritto d'imputargli tutti gli orrori, dei quali furono testimoni e vittime, per l'abuso mostruoso che

fecero del potere Galeazzo e Barnabò, particolarmente quest'ultimo, il quale aveva ad esecutori delle sue condanne di morte cinque mila cani affamati.

Sotto tali principi è inutile ricercare le sorti delle arti belle. Quasi è meglio perderne ogni vestigio, e più che compiacenza si prova dispetto al risapere che la tomba di Barnabò, la quale si rinviene in una delle sale del palazzo di Brera, sia stata rispettata dai moderni vandali a preferenza di tant'altri monumenti, ben più interessanti e come ricordi storici e come opere d'arte. In questa tomba si riconosce ad un tratto la servitù dell'ispirazione. Il cavallo è quel che può essere goffo e pesante, la positura della statua di una maestà che si confonde colla caricatura, e i basso rilievi, ancor più che tutto il resto, sono visibilmente impressi dal suggello della decadenza.

Sarebbe ingiusto di partire in egual modo fra i due fratelli la responsabilità di quest'epoca sanguinosa e tenebrosa. Galeazzo non fu che rado un brutale tiranno, e come fondatore dell'università di Pavia e come amico del Petrarca, la sua figura si circonda da lungi di un certo quale prestigio e la sua rozza fisonomia s'addolcisce. Per il suo buon gusto in materia d'arte ne abbiamo una poca favorevole testimonianza nella descrizione che ci conservò Muratori (1), del palazzo che avea fatto costrurre sopra un suo singolarissimo disegno e dietro la sua direzione, al posto del vecchio palazzo di san Gottardo, di cui non lasciò sussistere che la chiesa e la torre.

Morto egli nel 1378 al castello di Belgiojoso, il figliuol suo, maturo d'anni e di idee, giuocando d'astuzia collo zio Barnabò, riuscì ad impossessarsi del ducato (2). Fu il primo titolo all'amore de' milanesi, che, riconoscendo in lui il loro liberatore, lo proclamarono signore in perpetuo della città, quasi prevedendo la gran parte che avrebbero avuto mercè di esso nella storia italiana. Poco mancò che, aiutato dallo slancio e dall'affezione de' suoi popoli, egli non rendesse Milano la gloriosa capitale del più bello e del più ricco regno d'Europa, come quegli che racchiudeva la repubblica di Pisa, di Bologna, di Siena, di Perugia, ed a cui, dopo la famosa battaglia di Casalecchio,

(1) *Scriptores rerum italic.*, vol. XIV, p. 385 e 402.
(2) Vedi il singolare processo di Barnabò Visconti in MURATORI, *Script. rer. it.*, t. XIV, p 794.

era per aggiungere Firenze, ove già meditava un ingresso trionfale e intendeva porsi in capo la corona di re, allorchè la morte tutto a un colpo venne a distruggere lo splendido edificio.

Ma tali ambiziosi e larghi progetti non aveano solo prodotte conquiste effimere. Al culmine delle prosperità di questo regno, quando ognuno aveva una netta coscienza del cómpito che gli era serbato, lo slancio impresso alle menti volgevasi eziandio alle belle arti, e dal concorso di sì felici circostanze uscivano tali monumenti che furono forse in disaccordo cogli ulteriori destini del paese, ma che rimasero sempre in armonia col carattere profondamente religioso della popolazione milanese. Ognuno ha già inteso che voglio principalmente parlare di questo Duomo sublime, considerato, a giusto titolo, come una delle meraviglie del mondo cristiano, e che deve avere ormai la sua storia a parte come una repubblica.

Era un grandioso pensiero e degno di un devoto conquistatore, di edificare, a guisa di trofeo, una chiesa le cui dimensioni corrispondessero a' suoi progetti di dominio sull'Italia. In una città, cui sant'Ambrogio avea impartita la prima educazione religiosa, un simile monumento doveva essere più popolare di ogn'altro: ed infatti fu sempre, allora e ne' secoli seguenti, il massimo interesse del popolo, come quello del principe, senza nuocere per ciò alla basilica ambrosiana, la quale continuò ad avere la speciale popolarità che contradistingueremo in appresso. Per adesso ci accontentiamo osservare che la pittura prestò le decorazioni alla chiesa di sant'Ambrogio, mentre il Duomo domandò le proprie allo scalpello, onde questo libro di marmo contiene quasi la storia di una grande scuola di scultura, della quale si possono riconoscere le ramificazioni e le vicende.

Qual fu l'artista che concepì il disegno di questo monumento colossale? Lo stile complessivo sembra accennare ad ispirazioni oltramontane, sul far di quelle che presiedettero alla costruzione delle cattedrali sì grandiose e ad un tempo sì regolari della Francia e della Germania. Ma le anomalie che vi si osservano sono talmente fondamentali e contradicono sì evidentemente alle precipue condizioni estetiche dell'architettura gotica, quale era intesa e praticata nel nord, che è impossibile riconoscervi il pro-

dotto libero e spontaneo della scuola francese o tedesca. Certo furono queste scuole che vi predominarono, ma subendo le mutazioni imposte dal genio nazionale, come avvenne a Firenze ed in altre città d'Italia. Egli è dunque a torto che il disegno primitivo della cattedrale lombarda venne dagli uni esclusivamente attribuito a Nicola Bonaventura di Parigi; dagli altri, in ispecie dai milanesi, al loro compatriota Marco di Campione (1); tuttavia, se si avesse assolutamente a pronunciare tra questi due, sarebbe a darsi la preferenza piuttosto all'ultimo (2).

Dieci anni dopo intrapresa la costruzione della cattedrale, Giovanni Galeazzo ordinò quella della magnifica certosa di Pavia, ed all'ultimo anno del XIV secolo, venticinque monaci, chiamati da oltr'alpe, ne presero il possesso. Tempo non era ancora venuto per la pittura e la scultura di spiegarvi le loro meraviglie. Egli è anzi da osservare come Galeazzo protesse assai poco queste due arti in confronto dell'architettura, la quale trovavasi in maggiori rapporti colle sue gigantesche concezioni, e soddisfaceva meglio a' suoi istinti grandiosi. Tuttavia non va passato sotto silenzio il messale della chiesa di sant'Ambrogio, che fu donato da Giovanni Galeazzo in memoria del suo incoronamento come duca di Milano, e le cui miniature sono al pari interessanti e per la bellezza dello stile, e pel merito dell'esecuzione, e pei soggetti che rappresentano. È un'opera degna ad un tempo della grand'epoca in cui fu eseguita, e della basilica ambrosiana della quale forma una delle più preziose antichità (3).

(1) Campione è un villagio tra Como e Lugano. Giulini discorre a lungo in favore di questo architetto, t. II, p. 427, 587, 598; ammette nullameno la priorità dell'architetto parigino, che venne chiamato nel 1388, ma che essendo stato rimosso subito dopo nel luglio 1391, non dovette avere, secondo lui, il tempo neppur di disporsi ad un'opera sì colossale. Fra quegli che gli vennero dati a compagni si trova un Giovannino di Grassi, un Giovanni Annex de Fernach di Friburgo, chiamato *Magister de lapidibus vivis*, un Enrico Zamodia pure tedesco, un Bernardo di Venezia, un Pietro di Cremona. In appresso incontriamo un Gabriello Scornaloco di Piacenza, un Giovanni di Firenze, un Giovanni di Ferrara, un Ulrico d'Ulma. Negli ultimi anni del XIV secolo non vi hanno più di stranieri che francesi, Pietro Loezar, Giovanni Campanios di Normandia, Giovanni Mignot di Parigi. Nel secolo XV non troviamo altri stranieri fino al 1483, in cui si fecero venire Giovanni di Gratz e Alessandro di Marpach per la costruzione della cupola.

(2) Giulini, *Memorie*, t. II, p. 427, 587, 598.

(3) Questo messale è lavoro di un certo Anovello da Imbonate, e la

Quanto alle opere di scultura, che furono più rare sotto il suo regno che sotto quello dei principi che lo precedettero e lo seguirono, dipendette meno dalla mancanza di artisti o da sterilità d'ispirazioni che dal gusto esclusivo del principe in materia d'arti. Sembra persino che la specie d'accademia ch'egli aveva stabilita per essere guidato nelle molte intraprese monumentali del suo regno, non comprendesse nelle sue attribuzioni che l'architettura e la pittura (1). Del rimanente, ad assicurarci che siffatta esclusione non fu nè un sintomo nè una causa di decandenza, basta, oltre il magnifico candelabro che si ammira nel Duomo (2), il lavoro squisito che vi s'osserva al disopra della porta della sagrestia meridionale. La Vergine che copre del suo mantello due gruppi inginocchiati, ci fa lamentare che l'artista da cui venne eseguito, non abbia lavorato un po' più all'interna decorazione della cattedrale, e ci fa lamentare tanto più, comechè gli scultori che vennero dopo di lui lasciarono nelle loro opere i chiari segni della decadenza in cui vennero le arti e i costumi sotto gl'immediati successori del grande Visconti. Quella rozza statua del papa Martino V, ordinata da Filippo Maria Visconti in memoria della consacrazione del Duomo celebrata dal papa medesimo, è il capolavoro di Giacomino da Tradate, scultore di tal rinomanza verso al 1410, che gli si permetteva a gran difficoltà d'intralasciar le sue opere nella cattedrale, per lavorare un quindici giorni in servizio dei domenicani di sant'Eustorgio. Ma che poteva produrre di grande nel dominio dell'arte, nel dominio del pensiero, la protezione di un tiranno quale un Giovanni Maria Visconti, che scatenava dei cani a divorare le sue vittime, che vinceva i suoi nemici col tradimento, che proibiva sotto pena di morte di pronunciare la parola pace, a lui odiosissima, non eccettuato il prete nel santo sacrifizio, che inventava una nuova quaresima?

data risale al 1395. Le miniature più notevoli sono quelle che figurano l'incoronamento e l'intronizzazione del duca, la vittoria di Parabiago, la crocifissione, ecc. Ve n'ha una in cui si vede la famiglia del duca inginocchiata al momento dell'elevazione; in un'altra la si vede prostrata davanti a s. Ambrogio, che è seduto sul suo trono episcopale.

(1) Borsini, *Supplimento alla nobilità di Milano*. cap. 16.

(2) Il disegno di questo candelabro condotto da Vittorio Petit, ed esposto al congresso archeologico del 1850-1851, vi produsse una universale meraviglia.

Sotto una simile dominazione non v'era di mezzo tra l'abbruttimento per terrore e l'odio per disperazione, e non era certo fra i milanesi che un tale sentimento potesse rimanere infecondo. Una mano di congiurati, che aveano pressochè tutti a vendicare la morte di un fratello, lo trucidarono nella chiesa di san Gottardo nel 1412. Cotesto insperato avvenimento non valse però a ridestare le arti dalla letargia profonda in cui erano cadute. I pochi lavori che vennero eseguiti sotto il suo successore figurano assai male nella chiesa di sant'Eustorgio ove se ne osservano i più notevoli (1), a fianco dalla magnifica tomba di san Pietro martire, costrutta un mezzo secolo prima. L'ultimo principe della famiglia Visconti non affidò il suo nome ad alcun monumento, a meno non si voglia tener per tale il commentario che Francesco Filelfo compose dietro suo ordine su Petrarca, il suo poeta favorito. Siffatta predilezione, e il culto che professava a Dante, del quale facevasi leggere e spiegare il poema da Marziano da Tortona, non sembrano gran fatto compatibili coi suoi vizii e le sue deformità morali, le quali aggiunte alle deformità fisiche formavano un insieme abbastanza repugnante, perchè i milanesi non accompagnassero neppur di un rammarico l'estinzione di questa esaurita dinastia.

Fortunatamente per Milano e più fortunatamente per l'arte, l'epoca di una rigenerazione si avvicinava e doveva inaugurarsi sotto gli auspicii di un grand'uomo, che avea pari all'alta missione l'anima delicata e il gusto squisito. Questo grand'uomo era Francesco Sforza, i cui frequenti viaggi e i soggiorni prolungati nelle città della Toscana e specialmente nell'Umbria avevano sviluppato l'istinto artistico e quasi deposto il desiderio d'imitare i Montefeltro d'Urbino, i Baglioni di Perugia, i Medici di Firenze come protettori delle arti e delle lettere. Divenuto duca li superò tutti per la sua intelligenza e l'onestà de' suoi intendimenti e per il numero delle pie e magnifiche fondazioni. Il grande ospitale di Milano, di cui parla Vasari con tanta ammirazione e che fu fondato nel 1456, onora la memoria del fondatore non meno che quella dell'architetto fiorentino

(1) Nella cappella di s. Giovanni fondata dal figlio di Pietro Visconti si trovano due singolari sarcofagi, quello di Gasparo Visconti e quello di Agnese Besozzi, sua moglie, colla data 1427. Vi ha una tomba dello stesso stile nella chiesa di s. Marco colla data 1407.

Averulino, che Francesco Sforza fece appositamente venire da Roma, ove avea lavorato alle porte di bronzo della basilica di San Pietro (1). Intanto che l'artista fiorentino presiedeva alla costruzione di questo edifizio ed a quello della maggior chiesa di Bergamo, artisti milanesi, incoraggiati dal duca, ridesti alla nuova vita della città, ripigliavano i lavori del Duomo, tristamente sospesi durante il terrore, e costruivano le chiese votive che il duca e sua moglie aveano giurate durante la guerra. La più interessante è per fermo quella dell'*Incoronata*, formata dal congiungimento di due piccole chiese, costrutte da ciascuno de' due sposi l'una a fianco dell'altra. Vi si veggono entrambi i due sposi inginocchiati, in un vecchio quadro consunto, tutto il cui merito si riduce alla toccante memoria storica che richiama. Un altro membro della famiglia, il santo arcivescovo Gabriele Sforza, fratello del duca, ha la sua tomba in una delle cappelle, e quella figura magnifica, distesa in abiti pontificali colle mani incrociate sul petto, sta là per provarci che la scultura decaduta dappiù di un mezzo secolo, avea partecipato alla rigenerazione generale.

L'architetto dell'Incoronata, che fu altresì architetto del Duomo e di parecchie altre chiese (2), chiamavasi Boniforte Solari. Il suo ingegno e la sua attività sono attestati dal numero e dalla bellezza de' suoi lavori. Discepolo di padre meno illustre ma egregio nell'arte medesima, ebbe due figli di cui noi avremo a parlare in appresso e la cui celebrità eclissò interamente la sua (3).

Non sembra nullameno che Solari con tutta la sua rinomanza fosse l'architetto più in favore presso il duca, e certo gli andava innanzi quel Bartolomeo Gazzo, che venne incaricato nel 1450 di erigere il castello della porta Giovia a Milano, e nel 1450 stendeva il disegno della bella chiesa di san Sigismondo fuori di Cremona. Cremona era la città prediletta del duca (4), come san Sigismondo era la sua

(1) Vi ha nella biblioteca Trivulzio un prezioso manoscritto di questo Averulino colla dedica al duca Sforza.

(2) Di santa Maria della Rosa e della Pace.

(3) Si tratta di Cristoforo e Andrea Solari.

(4) Si trova ora a Brescia nella galleria Averoldi. Il più antico quadro conosciuto dal Bembo, col suo nome e la data 1462, è nella cappella del castello di Torchiara, nel ducato di Parma. Parecchi documenti ci attestano com'egli lavorò per il Duomo di Cremona fra il 1467 e il 1468. Si può vedere altresì un di lui fresco in una casa particolare che faceva parte

chiesa favorita. Era stato là, nel 1441, che davanti i monaci di san Girolamo avea sposato la sua cara Bianca, alla quale stabiliva per corteggio due mila scelti cavalieri, che combinando la cerimonia nuziale alla pompa militare, parevano presagire alla novella sposa una gloria a cui le donne solitamente non aspirano. Dopo sette anni di codesta cerimonia conjugale e militare, Bianca, sorpresa in Cremona lontano il marito, seppe precipitarsi sui Veneziani e di un colpo di lancia troncar la parola ad un soldato che osava gridare a lei davanti *viva san Marco.* E quando la valorosa regina prendeva nelle mani quel libro d'oro che vedesi ancora alla biblioteca Ambrosiana, gli slanci di pietà la dominavano al pari degli slanci di audacia, ed era così raccolta innanzi agli altari, come intrepida in faccia al pericolo. Questa bella unione di virtù eroiche e religiose era il primo fondamento dell'amore de' due sposi, il cui duplice e conforme carattere esercitò sulle arti una massima influenza. Bianca e Francesco rivolsero le arti e la pittura in ispecial modo agli argomenti militari e sacri. Nell'antico palazzo di Milano e propriamente nella sala così detta dei *Baroni armati,* venivano tracciati dai migliori pittori dell'epoca i ritratti de' più famosi capitani; ed a Cremona le chiese s'ornavano di sacre composizioni, comechè quella città fosse la più cara al duca e la più feconda di buoni artisti. A Cremona fioriva allora Bonifacio Bembo, il pittore in grazia della duchessa Bianca, che nel 1468, cioè due anni dopo la morte del duca, gli affidò di perpetuare, in una cappella degli Agostiniani, la memoria di un'unione in cui essa avea trovato tanta felicità e tanta gloria. Il quadro da lui composto non orna più l'altare (1), ma i ritratti de' due sposi inginocchiati, in faccia l'uno dell'altro, sono sufficientemente conservati per riempiere in parte il vuoto lasciato. Quest'opera del Bembo era stata preceduta da altre assai tanto nelle chiese di Cremona come nella sala dei Baroni armati, ove avea avuto per compagno Vincenzo Foppa, che Vasari e Lomazzo levano a cielo e pongono come fondatore della scuola milanese (2), e Bertino

del monastero delle Colombe, fondato dalla duchessa Bianca. Egli morì nel 1496.

(1) Bisogna leggere l'introduzione ai paterni statuti ch'egli fece redigere per Cremona. *Campi*, lib. III, p. 5.

(2) Vasari dice che la cerimonia del collocamento della prima pietra del-

di Lodi, di cui lo stesso Lomazzo lascia troppo breve ricordo, avuto riguardo alla importanza ed alla moralità dei lavori che uscirono da una scuola sì poco conosciuta.

L'arte era dunque alla morte del buon duca Sforza in via di rigenerazione in tutta la Lombardia. Il confronto del suo regno con quello del suo predecessore riesce splendidamente onorevole per lui, specialmente in quel che riguarda la pittura. I pochi artisti che si dedicarono sotto l'ultimo Visconti, o si lasciarono andare alla generale decadenza, o cercarono al di fuori l'alimento e la vita. Fu uno di questi pittori emigrati, Leonardo di Bisuccio, che, nel 1433, dipinse a Napoli dietro il coro della chiesa di san Giovanni a Carbonaro un incoronamento della Vergine che arieggia ancora un poco lo stile di Giotto, ma si avvicina maggiormente a quello di Fra Angelico da Fiesole per l'incanto dell'espressione, soprattutto nelle teste degli angeli. È forse l'opera più bella della scuola milanese nella prima metà del XV secolo, se pure si può attribuire a questa scuola un lavoro in cui si mostra prevalente l'influenza degli artisti dell'Umbria.

Da ora innanzi non saranno più i pittori milanesi che emigreranno, ma i pittori di altre parti d'Italia che verranno a decorare le chiese e i palazzi di Milano. I freschi di Masolino da Panicale, che vennero recentemente scoperti nel borgo di Castiglione, sono forse un documento della mutazione che s'opera nelle relazioni artistiche italiane sotto gli auspicii del primo Sforza, al cui tempo appartenne questo artista. Da un'altra parte la scuola di Padova, della quale abbiamo altrove (1) studiato le poco elevate tendenze sotto Squarcione ed anche sotto Mantegna, estendendo poco a poco la sua influenza in Lombardia (2), vi farà prevalere

l'Ospitale di Milano venne dipinta sotto il portico da Vincenzo Foppa, *per non essersi trovato in quei paesi miglior maestro.*

Giottino pare esser stato il primo che dipinse degli uomini grandi nei palazzi; a Roma nel palazzo Orsini *dipinse una sala piena di uomini famosi* (Vasari); dopo lui Lorenzo Bicci per il palazzo di Giovanni de Medici, padre di Cosimo il vecchio; Andrea del Castagno per il palazzo Pandolfini *uomini famosi, parte imaginati, parte ritratti dal naturale Dante, Petrarca, Boccaccio. ecc.*

(1) Nell'opera *Della poesia cristiana nelle sue forme*, tradotta da F. De Boni e stampata a Venezia coi tipi del Gondoliere nel 1841, cap. X.

(2) Mantegna contava parecchi milanesi fra' suoi discepoli come un Cibono, un Antonio da Monza, ecc.

in breve il suo fallace naturalismo. Così troviamo Vincenzo Foppa e i suoi discepoli inceppati nelle pastoje di quella scuola fino all'êra novella che inaugura Leonardo da Vinci. L'enumerazione delle opere che in questo intervallo si vennero conducendo da Civerchio, autore degl'informi affreschi che veggonsi tuttora nella chiesa di san Pietro a Milano, da Foppa e da' suoi scolari Buttinone e Zenale di Treviglio sarebbe sterile e nojosa fatica. La carriera artistica del Buttinone abbraccia uno spazio di trent'anni, dal 1451 al 1481, tutto il periodo che corre tra l'avvenimento al trono del duca Sforza e l'arrivo a Milano di Leonardo da Vinci. Le pitture di cui Buttinone e Zenale decorarono la cappella di sant'Ambrogio nella chiesa di san Pietro in Gessate, non sono meglio conservate di quelle che vennero dipinte da Civerchio, nel 1464, nella cappella di sant'Antonio. Vi aveano inoltre dello stesso Civerchio degli affreschi già un tempo famosi nella chiesa di sant'Eustorgio. Ma il tempo vi passò sopra la sua mano di bianco, non altrimenti che a quelle di Zenale, nel convento di santa Maria delle Grazie, nel convento dei Francescani e in parecchi altri. La fu quasi una fatalità che perseguitò i prodotti di questa scuola naturalista, ramificazione feconda e vigorosa della scuola di Padova. Fortunatamente l'opera che si può riguardare come il capolavoro della prima scuola milanese si conserva intatta e la si può vedere nella principal chiesa di Treviglio, ove dopo aver a lungo ornato l'altar maggiore, venne cacciata nel coro ed in luogo pressochè inaccessibile, anche agli sguardi.

Non resta dunque a Milano che debolissime rimembranze dei quattro principali pittori del periodo anteriore a quello che piglia le mosse da Leonardo. Dopo aver girato le chiese e i musei non ci sentiamo compresi di nessuna ammirazione nè pel vecchio Foppa, nè per Civerchio, nè per Buttinone, nè per Zenale, abbenchè Leonardo abbia esercitato su quest'ultimo una certa influenza. Ma se dallo studio delle opere d'arte si passa a quello della teoria, troviamo che in questa via fino allora intentata lasciarono tracce incancellabili. Gli scritti di Foppa sulla prospettiva lineare e sulle proporzioni del corpo umano rimasero nella scuola milanese come una specie di tradizione che in seguito si arricchì dei lavori di Zenale sullo stesso argomento. Siccome amendue abbracciarono nella pratica l'architettura e la pittura, le vedute

teoriche vi guadagnarono ad un tempo estensione e fermezza. D'altra parte, l'indirizzo dello spirito lombardo richiedeva un tale complemento da tutti gli artisti che aspiravano ad una durevole popolarità. Allorchè Leonardo venne a perfezionare e riformare, mediante i mezzi consociati della scienza e del genio, l'opera de' suoi immediati predecessori, il campo trovavasi mirabilmente predisposto, non solo mercè i lavori dei pittori indigeni, ma per le tracce profonde che aveano lasciato in Lombardia alcuni artisti venuti da Firenze e dall'Umbria. Tra essi annoverasi Averulino, fondatore del grande ospedale sotto Francesco Sforza, ed autore d'una dotta opera teorica, in cui la fantasia deriva spesso in pregiudizio della scienza; Michelozzo, degno discepolo di Donatello ed architetto d'un magnifico palazzo a Milano, edificato per Cosimo de' Medici, suo protettore, che avea seguito nell'esilio; da ultimo Bramante, che entrò a tutti innanzi, vuoi per la profondità e l'estensione delle sue cognizioni, vuoi per la grazia e levatura naturale del suo genio, e che colla costruzione di alcune graziose cupole, che si ammirano anche oggidì, si provava poco a poco alla grand'opera, che rese immortale il suo nome associandolo a quello di Michelangelo per la costruzione o almeno per la concezione della basilica di san Pietro.

Discepolo del monaco domenicano Fra Carnovale per la pittura, preparato da forti studi matematici all'intelligenza dell'architettura, in cui conservò continuo la sua originalità con tutta l'influenza che dovette esercitare su lui il maestro ed amico suo Cesariani, entusiasta commentatore di Vitruvio. Bramante affidò alla classica antichità una parte limitatissima nella sua educazione, e in luogo di recarsi ad istudiarne i monumenti a Roma come aveva fatto Brunelleschi, pigliava la via opposta per cercare ispirazioni d'altro genere e per mettere più ale ai voli del suo genio. Sappiamo che venne a visitare il duomo di Milano nel 1467, e che gli furono chiesti i suoi consigli ed anche la sua cooperazione pel compimento di questo meraviglioso edifizio, oggetto di nobile sollecitudine per la dinastia degli Sforza, come lo era stato per quella dei Visconti. La ricostruzione della chiesa di san Celso, ove conservavasi una Madonna miracolosa, glorificata dalla devozione popolare, gli fruttò una gran fama non pure in Milano, ma anche nelle città convicine, che rivaleggiavano colla capitale. Il cardinale Ascanio Sforza,

degno emulo di suo fratello Luigi il Moro per tutto quanto teneva alla coltura e all'incoraggiamento delle arti belle, volle che Bramante rifabbricasse su novello disegno la sua cattedrale di Pavia (1), e la città di Bergamo, ormai sì giustamente altera della bellezza de' suoi monumenti, mise in opera il pennello di Bramante per ornare le sue chiese e i suoi palagi (2). Per mala ventura non resta il benchè minimo vestigio de' suoi lavori; e possiamo dire lo stesso delle pitture a fresco condotte da lui a Milano. La chiesa di san Celso ebbe comune la sorte con tant' altre che il vandalismo soppresse o distrusse; ma il piccolo capo lavoro di forma ottagona che serve di sagrestia alla chiesa di san Satiro, eccita anche in presente l'ammirazione dei viaggiatori, e fa presentire, malgrado la piccolezza delle sue dimensioni, le grandiose idee dell'architetto.

Bartolomeo Suardi, suo discepolo, più conosciuto col nome di Bramantino, studiò con eguale gravità del maestro le scienze che si riferiscono alla pittura e all'architettura, e lasciò parecchie opere, sulla maggior parte delle quali il tempo distruttore portò la sua falce non meno che su quelle dello stesso Bramante. Non ostante Milano conserva ancora di lui, oltre l' affresco di Brera, due dipinti assai degni di nota, l'uno de' quali, superiormente alla porta della chiesa del santo Sepolcro, fu sì bene difeso contro le ingiurie dell' aria che divenne del tutto inaccessibile agli sguardi degli osservatori. A proferire pertanto un giudizio sulle sue composizioni bisogna starsi contenti di alcuni sparsi frammenti, e del quadro che vedesi nel palazzo Borromeo, rappresentante Cristo in croce, con due ritratti tocchi vivacemente e che manifestano una gran potenza in questo ramo dell'arte. In quanto al soggetto principale, esso è trattato con quella bizzarria d'invenzione che forma uno de' tratti distintivi del talento di Bramantino. Poichè a forza di mirare all'originalità, ei cadeva talvolta fin nel barocco, dando a queste deviazioni di concetto l'apparenza d'intenti simbolici. E tuttavia sull'esempio del maestro egli aveva copiate non che studiate le belle produzioni dell'arte greca, e scritto sulle antichità greche e romane un'opera universalmente ammirata da' suoi contemporanei.

(1) Questa cattedrale non è per anche compiuta.
(2) Intorno Bramante vedi i numeri 4 e 5 del *Kunst-Blatt* del 1838.

CAPITOLO SECONDO

Leonardo da Vinci.

Fisonomia generale della mente di Leonardo. — Suoi lavori scientifici. — Sua prima educazione sotto Verocchio. — Sue prime opere di scultura e di pittura. — Sua partenza per Milano e sue relazioni con Luigi il Moro. — Servigi molteplici che gli rende. — Accademia milanese per la quale ei compone varii trattati. — Tenore del suo insegnamento. — Protezione magnifica e intelligente di Luigi il Moro. — Statua equestre di Francesco Sforza. — Giudizio di Leonardo come scultore. — Suoi precetti per la pratica della pittura. — Suoi disegni originali. — Suoi ritratti. — Sue composizioni mitologiche, simboliche e religiose. — La pittura morale di santa Maria delle Grazie. — Sua importanza nella storia dell' arte. — Ingresso dei Francesi in Milano. — Ritorno di Leonardo in Toscana. — Il celebre cartone per la gran sala del palazzo. — Ritratti e quadri religiosi. — Secondo soggiorno a Milano. — Protezione di Luigi XII. — Contatto della scuola francese coll'italiana. — Viaggio di Leonardo a Roma. — Suo ritorno in Lombardia dopo la vittoria di Francesco I a Marignano. — Sua partenza per la Francia. — Sua morte edificante a Clou, presso Amboise.

Se Leonardo da Vinci non è la figura più drammatica e più intera, è certamente la più grandiosa che presenta la storia dell' arte, non eccettuato lo stesso Michelangelo. Fornito di facoltà mirabili, quasi sempre conservate in un perfetto equilibrio con tutte le loro apparenti incompatibilità, potè a suo beneplacito dischiudere un nuovo orizzonte a' suoi contemporanei nelle sfere molteplici dell'intelligenza, e conciliare l'amore e la ricerca dell'ideale con meditazioni scientifiche d'indole affatto opposta. Si può dire di lui che, unico fra gli artisti, seppe elevarsi, mercè la potenza e la versatilità dell'ingegno, alla sintesi dell'idealismo e del rea-

lismo, quasichè avesse a precorrere il celebre Schelling, mentre niun filosofo penetrò così addentro come quest'ultimo nei misteri dell'arte, e niun artista si spinse più in là di Leonardo nei misteri della scienza. Mente ad un tempo audace e osservatrice, ad ogni ora aveva un problema da sciogliere nei due dominii dell'umano pensiero. Sgraziatamente l'attività nell'esecuzione non corrispondeva in lui alla grandezza del concepire, e l'apparente disordine in cui ci ha lasciato i frutti delle sue meditazioni e de' suoi lavori, furono la causa che gli si rendesse una incompleta giustizia e dai contemporanei e dalla posterità.

Gli autori per fermo delle splendide scoperte di cui va sì fiera la moderna civiltà, sarebbero ben meravigliati di conoscere che un povero artista, respinto da Lorenzo il Magnifico e da Leone X, avesse dalla fine del XV secolo, metà per deduzione, metà per divinazione, intraveduti o presentiti i veri principii della filosofia naturale e le applicazioni che se ne sarebbe potuto dedurre, come il peso dell'aria e la costruzione del barometro, l'elasticità del vapore e il suo impiego nelle macchine da guerra, l'uso del pendolo per misurare il tempo, senza contare le tante ipotesi e le tante invenzioni perdute ne' suoi manoscritti, anch'essi disseminati e dispersi (1). A volta sono schizzi geologici che sorprendono per la coincidenza coi fatti recentemente e laboriosamente accettati; a volta sono nuove formole, che rivelano un ardito continuatore di Archimede, e in qualche passo vi si può trovare anche il germe della gran teoria cosmogonica di Leibnizio, così bene sviluppata da Buffon (2). Egli ritorna poi sì spesso sulla necessità dell'esperienza come *interprete degli artificii della natura,* che potrebbesi a buon diritto aggiungere il nome di Bacone al novero dei grandi genii, di cui Leonardo fu in qualche maniera il precursore. « La natura sola, dice in un luogo, è la regolatrice delle intelligenze superiori. » Ma in questa reazione contro la filosofia scolastica, egli si guarda bene dal troppo inchinare gli sguardi dell'uomo verso la terra; le sue applicazioni

(1) La maggior parte de' suoi manoscritti si trovano alla biblioteca dell'Istituto di Parigi. Molti ve ne ha a Milano, ed uno a Holkham in Inghilterra, presso il conte Leicester.

(2) Vedi l'eccellente lavoro del Delécluze su Leonardo da Vinci, e la *Storia delle scienze matematiche in Italia* del Libri, v. III, pp. 205, 238

utili) e sta bene di ricordarselo per comprendere il suo pensiero), sono sempre dominate dalla teoria, ciò che egli espresse in modo originale e profondo in quel celebre detto: La teoria è il generale, la pratica sono i soldati. Sventuratamente i risultati delle sue ricerche e delle sue meditazioni non sono conosciuti che per gli sparsi frammenti dei molti trattati da lui composti e sbozzati; gli uni sono irremissibilmente perduti, gli altri, più o meno guasti dal tempo e dagli uomini, sono divenuti quasi raccolte d'enimmi, che si potranno sciogliere in parte, ma non sviluppare nel loro complesso generale, di guisa che si è divisi tra l'ammirazione e il rammarico: ammirazione per facoltà a un tempo sì possenti e sì varie, rammarico che non siensi concentrate sur un più piccolo numero d'oggetti.

Codesta disposizione ad estendere piuttosto che ad assolidare le sue conquiste intellettuali, manifestossi in lui fin dall'infanzia (1), e non lo abbandonò più durante il corso della sua lunga carriera, alla quale mancò ognora l'unità dello scopo, non per causa di una superficiale applicazione, ma per la prontezza colla quale sempre nuovi orizzonti svolgevansi la sua mente; e quando discese dalla sua montagna natale onde mettersi a Firenze sotto la disciplina d'Andrea Verocchio, le naturali tendenze dell'allievo vennero piuttosto incoraggiate che represse dall'esempio del maestro.

Sarebbe ingiusto giudicare del merito del Verocchio dai quadri che veggonsi all'Accademia delle belle arti di Firenze (2), o pure sul gruppo in bronzo che adorna una delle nicchie della chiesa di Or san Michele.

A lungo egli avea rinchiusa la sua attività in un ámbito a primo aspetto più modesto, quello dell'orificeria sacra, questo ramo allora sì importante dell'arte cristiana, sorta di miniatura metallica che somministrava gli arredi agli altari ed ai reliquarii, e che mantenendosi fra la decadenza bisantina, giunse al massimo grado di perfezione con Lorenzo Ghiberti e Maso Finiguerra. Le opere di tal genere

(1) *Avrebbe fatto profitto grande, se egli non fosse stato tanto vario ed instabile*. VASARI, *Vita di Leonardo da Vinci*.

(2) Il quadro non offre interesse che per l'assai incerta leggenda, la quale attribuisce a Leonardo uno de' due angeli, molto superiore a quello del suo maestro, ciò che avrebbe spinto quest'ultimo a rinunciare, per scoraggiamento, alla pittura.

che eseguì Verocchio, con o senza il concorso de'suoi discepoli, ebbero la sorte di tanti altri capi lavori di troppo piccole dimensioni, che andarono più facilmente dispersi e distrutti. Ma il cornicione cesellato in argento che adorna l'altar maggiore del battistero di Firenze, e che si scopre il giorno della festa del santo patrono della città, san Giovanni Battista, il cui culto sostituì in questa chiesa il culto di Marte, basta per darci un'idea della squisitezza di gusto e della bontà di esecuzione, per cui i lavori che uscivano dalle sue mani eccitavano tanta meraviglia (1).

Innamorato della sua missione d'artista cristiano, egli collaborò in ogni maniera all'estetica educazione de' suoi concittadini, ed estese la feconda iniziazione ai più poveri ed ai più incolti, coll'informare l'arte religiosa alle ispirazioni della pietà popolare. Mediante la sua calda e disinteressata operosità, le statuette votive che i devoti sospendevano alle immagini miracolose, furon messe in armonia col gusto migliorato del secolo, e divennero degne insieme e della santità del luogo e degli affetti che aveano a suscitare (2). Abbracciando nella sua intuizione artistica le consolazioni dell'ora suprema, si sforzò di riprodurre la raggiante fisonomia del Salvatore che spira sulla croce, e i suoi crocifissi si ebbero a lungo a Firenze una meritata rinomanza (3). Valentissimo inoltre a raccogliere quel che la morte lasciava di bellezza e di carattere nei volti inanimati, sviluppò all'arte sua un novello orizzonte (4), e condusse delle opere, che direi quasi per la funebre loro grazia, avanzano a gran tratto la riproduzione servile e cadaverica, di cui ci dobbiamo oggidì accontentare.

Tutte codeste opere disparvero da lunga pezza, compresi i disegni così graziosi e così accurati che possedevano Vasari

(1) Le coppe cesellate di Andrea Verocchio, adesso pressochè introvabili, furono ricercatissime in Italia; in seguito per corruzione di gusto si preferirono quelle di Benvenuto Cellini. Verocchio riusciva eccellentemente altresì nei fibbiagli e nei piviali. Si sa che Cellini deve ad un piviale la sua fortuna presso Clemente VII.

(2) Vi avea a Firenze un famoso modellatore di statuette chiamato Orsino, di cui Verocchio fece un artista vero, insegnandogli a lavorare un *ex-voto* come un'opera d'arte. VASARI.

(3) Legganci in Vasari il racconto degli ultimi momenti di un artista, che domandò come suprema grazia un crocifisso di Donatello in luogo di quello che gli si avea messo tra mani.

(4) Vasari. *Vita di Verocchio.*

e Borghini, e che formarono la costante ammirazione di Leonardo [1]. V'erano specialmente delle teste di donna, alla cui bellezza, accresciuta dalla eleganza delle acconciature, s'avrà certo ispirato Leonardo in que' ritratti in matita rossa che si trovano in copia fra le sue opere.

Un viaggio a Roma e gli antichi monumenti rivelarono a Verocchio la sua vera vocazione, non trascinandolo però dall'ammirazione all'idolatria del classicismo. Sotto questo rapporto, come sotto parecchi altri, si può dire ch'egli fece il suo discepolo a propria imagine. La storia dell'arte non offre esempi di una simile eguaglianza; per esprimerla convenientemente è duopo ricorrere alla lingua filosofica di Leibnizio, e dire che v'avea tra questi due artisti una specie di *armonia prestabilita*. In niuno dei due la grazia esclude la forza [2]: egual culto ai capolavori dell'antichità greca e romana, egual predominio della plastica [3], la stessa passione per la finitezza dei particolari così nelle grandi come nelle brevi composizioni, e la stessa importanza data alla prospettiva e alla geometria nei loro rapporti colla pittura, lo stesso amore per la musica, la medesima volubilità a lasciar incompiuta un'opera per cominciarne un'altra [4], e se non basta, la stessa predilezione per il cavallo di battaglia, il cavallo monumento e gli studi anatomici che vi si riferiscono. Se la sfortuna dei tempi o il capriccio dei magistrati impedirono a Leonardo di dipingere il suo famoso cartone nella gran sala del Palazzo Vecchio, il suo maestro avea pure a Firenze e prima di lui spinto un lavoro dell'egual genere al punto medesimo con egual frutto. Infine, a completar la rassomiglianza, Verocchio, incaricato di erigere al massimo guerriero del suo secolo [5] quel monumento colossale di cui Venezia va sì orgogliosa, non potè compiere l'opera che

(1) *I quali Leonardo sempre imitò.* VASARI.

(2) In mancanza dei graziosi disegni di cui parla Vasari è a vedersi la piccola statua di David fra i bronzi della galleria degli Uffizi, e l'Amore sur un delfino, nella corte interna del Palazzo Vecchio, a Firenze.

(3) In Verocchio questo predominio è evidente; quanto a Leonardo noteremo altrove che la sua economia di luce tende pressochè sempre a dar rilievo alle forme.

(4) *Fece i cartoni d'alcuni quadri di Storie, e dopo li cominciò a mettere in opere di colori; ma rimasero imperfetti.* VASARI.

(5) Bartolomeo Colleoni di Bergamo, del quale avremo occasione di parlare altrove.

coronava tanto luminosamente la sua vita; e Leonardo dopo aver lavorato quattordici anni ad immortalare con pari monumento la memoria di un altro guerriero non meno illustre, vide perire il frutto di un sì lungo lavoro sotto i vandalici colpi degli stranieri invasori.

Leonardo, nato nel 1452, non abbandonò Firenze per recarsi a Milano che verso il 1483, cioè presso a poco quando il suo maestro esponeva al pubblico il gruppo in bronzo rappresentante san Tomaso che tocca la piaga del Salvatore risuscitato. Il biografo, nella sua sistematica concisione, ci lascia quasi interamente ignorare i lavori di Leonardo fino all'età di trent'anni. La famosa testa della Medusa, che vedesi ancora nella galleria degli *Uffizi*, è forse tutto ciò che rimane delle opere che condusse durante il suo soggiorno a Firenze, e si cercherebbe invano qualche traccia della famosa rotella che gli valse il suo primo successo, della Vergine con presso una caraffa, onde usciva un grazioso mazzolino di fiori, che parean colti di fresco e ancor molli di rugiada (1), del Nettuno sopra un carro tratto da cavalli marini, e del cartone d'Adamo ed Eva, l'opera migliore della sua giovinezza, senza parlare de' molti ritratti, di cui uno almeno, quello di Americo Vespucci, doveva essere preservato dalla distruzione e dall'obblio per la celebrità dell'originale (2).

Andando a cercar fortuna in Lombardia, Leonardo era ricco di ogni più bella coltura. L'intima amicizia col discepolo Perugino, lo avea ricompensato dell'indifferenza capricciosa di Lorenzo il Magnifico, e in mancanza di altrui testimonianze di stima aveva la propria, espressa con franca semplicità nella lettera che indirizzava a Luigi il Moro, chiedendogli il suo patrocinio:

« Conducerò in sculpura di marmore, di bronzo et di terra, similiter in pictura, ciò che si possa fare ad paragone de omni altro e finchè vale. »

In fatti Leonardo era allora il primo pittore dell'Italia, poichè Raffaello non sarebbe nato che cinque anni dopo e Michelangelo non avea che quattro anni. La palma della

(1) Questo quadro che aveva appartenuto a Clemente VII, è citato da Argenville come ancora esistente a' suoi tempi al Vaticano. *Abrégé de la vie des peintres*, t. I, p. 148.

(2) Si rammenta tuttavia il ritratto di un certo Scaramuccia capitano dei Boemi.

scultura la concede però tacitamente, vuoi modestia, vuoi giustizia, al suo maestro Verocchio.

Egli offriva pure i suoi servigi come ingegnere militare ed anche come inventore di macchine buone all'attacco e alla difesa. Aveva portato sì avanti i suoi studii in questa materia e sì coraggiosamente moltiplicate le sue esperienze, che non era che a lui divenire il precursore o l'emulo del famoso Pietro Navarro. Dopo aver somministrati a Luigi il Moro i mezzi di difendere i suoi stati, promettevagli di fecondarli ed arricchirli mediante le applicazioni di una scienza che conosceva profondamente, l'idraulica, applicazioni che in niun altro paese potevansi condurre meglio che nelle pianure lombarde; ma specialmente proponevasi d'abbellire la capitale con edificii pubblici e privati, e rallegrare la corte richiamandola, per dir così, dai piaceri volgari ai godimenti dello spirito.

Niuno infatti era più adatto di Leonardo a compire quest'opera di educazione. Mentre l'incanto del suo conversare esercitava un impero irresistibile sulle anime, egli aveva nel suo sguardo, nella sua nobile fisonomia quasi una muta eloquenza, che guadagnavagli a primo tratto i cuori (1).

Aveva a suonare? Prendeva la sua lira d'argento, a cui avea aggiunto nuovi perfezionamenti, e gettava gli ascoltanti in un vero rapimento, che diveniva entusiasmo quando a' suoni armoniosi s'accompagnava il canto improvvisato (2). I musici e null'altro che musici, cioè consacrati da tutta la vita a perfezionarsi nell'arte propria, rimanevano attoniti a questo prodigio, e lo furono ben più quando in un pubblico concorso, ordinato da Luigi il Moro, la superiorità musicale del pittore fiorentino venne pubblicamente riconosciuta. E gli spadaccini milanesi, rinomatissimi in tutta Italia, compresero ben presto che avevano in Leonardo più che un rivale, giacchè componendo un trattato della scherma avea levato a scienza questo ramo dell'educazione cavalleresca.

La danza, che ne formava una parte non meno essenziale, era un altro esercizio in cui egli riusciva eccellente come nel maneggio delle armi, e se sapeva batta-

(1) *Era tanto piacevole nella conversazione che tirava a sè gli animi delle genti e l'aria sua rasserenava ogni animo mesto.* Vasari.

(2) *Sopra la lira cantò divinamente all'improvviso.* Vasari.

gliare la lancia in pugno in un torneo, sapeva lottare e vincere i cavalcatori più consumati; comechè di quella stessa mano cui infondeva quasi direi un soffio magico tra le corde della lira, e tracciava sulla tela e sulla carta figure sì piene di vita, poteva storcere il battaglio di una grossa campana, o rompere in due il ferro di un cavallo, o sbrigliare e infrenare a piacer suo il corsiere più indomabile. L'equitazione non era a vero dire il suo prediletto esercizio, ma certo, se crediamo a Vasari, la povertà che venne bene spesso a battere alla sua porta, non valse ad imporgli il sacrifizio dei cavalli e dei servitori che manteneva (1), quasi per la stessa generosità che facevagli acquistare gli uccelli prigionieri onde avere il piacere di rimetterli in libertà, giacchè, soggiunge il Vasari, *egli aveva grandissimo animo, ed in ogni sua azione era generosissimo.*

Mente sublime e vastissima, lavoratore infaticabile, cavaliere compito, troppo abbondantemente provveduto dei doni della natura per non essere indifferente a quelli della fortuna, in qual guisa Leonardo percorrerà il nuovo cammino che gli si apre davanti?

Se avessimo esatte notizie sui lavori dell'Accademia, di cui fu il fondatore e che diresse per tanti anni, ci sarebbe forse possibile di avere una giusta idea dei servigi da lui resi alla scuola lombarda. In difetto di dati precisi dobbiamo ricorrere alle indicazioni spesso incomplete che si trovano negli stessi manoscritti di Leonardo, il quale, da più di un luogo, sembra avesse l'intenzione di condensarvi i materiali di un intero insegnamento. Sembrerebbe che questa intenzione, senza anterior esempio in Italia, avesse lo scopo di chiarire e risolvere le questioni attinenti alla teoria ed alla pratica dell' arte. Quel che noi rinveniamo in germe e allo stato di lettera morta nei suoi frammenti, riceveva senza dubbio dalla viva parola lo sviluppo e l'applicazione. Fu in quegli anni che compose il trattato *della prospettiva*, il trattato *della luce e delle ombre* e quello *della pittura* (2), nel quale annuncia uno speciale lavoro sui movimenti dell'uomo, e un altro, il più importante di tutti a suo giudizio,

(1) *Non avendo nulla del continuo tenne servitori e cavalli, de' quali si dilettò molto.* VASARI.

(2) Questo trattato, superate le difficoltà e le noje che accagionano la sua oscura concisione, può studiarsi con frutto. Fu pubblicato in italiano e in francese.

sulle divine proporzioni del corpo umano. Sovente era Luigi il Moro medesimo che proponeva i quesiti da risolversi, sia sopra costruzioni di abbellimento della città, una delle cure predilette del suo governo, sia sopra materie puramente speculative, come quella di sapere se la pittura è arte più nobile della scultura (1).

Sarebbe ingiustizia giudicare i lavori dell'Accademia milanese e di quegli che ne fu l'anima, sugli avanzi laceri e disanimati che ne rimagono de' suoi discepoli, e d'altronde questi medesimi trattati non sussistono che sotto altra forma di quella con cui li diede Leonardo. Quel che proponevasi nel comporli non era già una sterile soddisfazione dell'amor proprio; intendeva ad approfondire la teoria per proprio vantaggio, non curandosi più che tanto dell'approvazione dei contemporanei e degli onori della posterità. Le opere che doveano mostrarsi al pubblico ed eternare la sua memoria, non erano curate con più amore e più applicazione di questi brevi capi lavori, prodotti spontanei della sua passione artistica, e che ci fanno riguardare come tesori inestimabili le raccolte di cui sono una parte (2). Si può affermare che giammai artista o scultore ebbe meno di Leonardo la malattia, così funesta alle arti e alle lettere, che chiamasi impazienza di godere, e se non temessi di uscire in un'espressione esagerata, affermerei pure che egli si mantenne indifferente alla gloria come alla fortuna.

Ma per ritornare a' suoi insegnamenti accademici, una nota consegnata a caso ne' suoi manoscritti ci mette sulla via di rintracciare gli studii co' quali vi si preparava (3). Non limitandosi a meditare le opere tecniche de' suoi antecessori e de' contemporanei, cercava i principii fondamentali fra le opere dell'antichità, nei massimi genii dell'evo medio. Leggeva e rileggeva il trattato di Vitruvio sugli ordini d'architettura; studiava lungamente le opere filosofiche di Alberto il Grande, e corroborava, al pari di Giotto, Or-

(1) Il Lomazzo dice che Leonardo compose intorno a ciò un libro. in cui traeva la conclusione: *Quanto più un'arte porta seco fatica di corpo, tanto più è vile* Trattato, lib. II, cap. 14.

(2) Ricorderò specialmente le raccolte dei disegni originali che trovansi a Windsor e presso Vallardi, a Milano.

(3) Questa nota si trova nel dotto lavoro di Delécluze su Leonardo da Vinci, p. 64.

gagna, Botticelli e Michelangelo, nell'ideale poetico di Dante il proprio ideale estetico, il che tanto meglio riusciva a Leonardo in quanto il simbolismo avea per lui una significazione profonda ed una speciale attrattiva. Un sonetto da lui composto, tramandatoci dal Lomazzo, rivela un poeta morale, familiarizzatosi coi terribili conflitti interiori, che scrive come dipinge. V'è della concisione serrata, v'è della grandezza in quel ritorno ch'egli fa sopra sè stesso, poichè il suo argomento sono i rapporti tra il volere e il potere, rapporti donde derivano ogni sua gioja e ogni suo dolore:

Chi non può quel che vuol, quel che può voglia....
. . . .
. . . .
. . . .
Nè sempre è da voler quel che si puote:
Spesso par dolce quel che torna amaro;
Piansi già quel ch'io volsi, poi ch'io l'ebbi.

I suoi studii su Vitruvio erano un tributo all'ammirazione universale per questo scrittore, strappato allora da dieci secoli di dimenticanza, e tradotto e commentato da un amico di Leonardo, fra Luca Paciolo. Leonardo compose per fra Luca il trattato *della divina proporzione*, ed è a credere che il monaco comprendesse meglio d'alcun altro i tormenti che procacciava al grande artista la soluzione di un problema sì fondamentale, soluzione da cui, a parer suo, dipendeva l'intelligenza dei principii, delle vicissitudini e dei processi misteriosi dell'arte antica. Bisogna conchiudere che la scienza delle proporzioni, qual la concepiva Leonardo, non limitavasi ad una generica determinazione delle misure del corpo umano, come la si rinviene in Vitruvio. Siccome la scoperta dei tesori letterarii ed artistici dell'antichità, comunque rallentata da un mezzo secolo, proseguiva tuttavia, aveva a sperare che gli scritti di Parrasio e d'Asclepiodoro si rinvenissero pure un giorno, e che forse, innanzi di chiudere gli occhi, potrebbe sapere qualche cosa di preciso sul famoso *canone* di Policleto e sulle cause veraci della superiorità dell'arte greca. Che egli credesse a codesta superiorità, pressochè con una specie di delirio, ne sarebbe una prova la immensa impressione su lui prodotta dai due o tre viaggi che fece a Roma, impressione già disposta dagli ammaestramenti del suo maestro, vagheggiata dagli slanci della sua giovine immaginazione,

fortificata da'suoi studii. E in vero in quell'epitaffio latino, che commise vivente ancora ad un amico, Platino Piatto (1), non accetta alcun elogio e s'intitola con tutta semplicità e modestia *ammiratore degli antichi e loro discepolo riconoscente*, ed aggiunge: *una sola cosa mi mancò, la loro scienza delle proporzioni; ho fatto quel che ho potuto, mi conceda venia la posterità* (2).

Tali esser doveano in complesso i principii che dirigevano l'insegnamento di Leonardo, ed a Milano, alla corte dello Sforza, non gli mancarono belle e frequenti occasioni di applicare le sue teorie. Lodovico il Moro che lo avea chiamato al suo servizio, mediocre nel governo dello stato e in tutto, usciva quasi dal suo carattere per quel che risguardava le arti belle. Vuoi istinto, vuoi desiderio di rivaleggiare coi Medici e superare ogni altra famiglia principesca nella protezione concessa alle arti, chiamava a sè da tutte parti d'Italia ed anche dal di fuori gli artisti più celebri, onde soddisfare a quella ch'io chiamerei sua passione dominante, se non fosse sì grande la sua ambizione. Non pago di continuare i grandi monumenti intrapresi dai Visconti, come il Duomo di Milano e la Certosa di Pavia, volle intraprenderne egli stesso, e ricorderò solo la chiesa e il convento dei Domenicani di santa Maria delle Grazie. In questi suoi edificii non veniva richiesto solo il concorso della scultura e della pittura in maggiori e minori proporzioni. Sibbene l'orificeria religiosa, non meno in fiore a Milano che a Firenze (3), s'assottigliava in combinazioni ingegnose per ornarne gli altari, gli oratorii, e per mettere i minimi particolari del culto in armonia colla maestà dell'insieme. Era l'epoca in cui il celebre cesellatore Caradosso Foppa, l'emulo del fiorentino Finiguerra e del bolognese Francia, dava in luce i suoi capo lavori (4), che meravigliavano i milanesi e venivano ricer-

(1) Quegli stesso a cui Leonardo richiese un epigramma per il cavallo monumentale, quando venne esposto per la prima volta.

(2) *Mirator veterum discipulusque memor.*
Defuit una mihi symmetria prisca, peregi
Quod potui: veniam da mihi, posteritas.

(3) Un documento pubblicato da Gaye c'informa come nel XV secolo i fiorentini facevano eseguire molte opere d'orificeria a Milano. *Carteggio degli artisti*, v. II. p. 364.

(4) Le *paci* dell'artista milanese non erano fatte a niello come quelle di Finiguerra e di Francia, ma mezzo rilievi in oro o in argento. Credo

cati da tutta Italia, formavano la delizia di Giulio II e Leone X, e più tardi l'ammirazione e l'invidia di Benvenuto Cellini (1). Era ancora l'epoca in cui i pittori di miniature, stimati non meno dei celebri pittori della scuola fiorentina, eseguivano dietro incarico di Luigi il Moro e di suo fratello il cardinale Ascanio, promotore appassionato delle arti, tante opere meravigliose, che si vennero sperdendo in ragione della loro piccolezza, e di cui a mala pena si rinviene qualche resticciuolo nelle pubbliche e private collezioni (2).

Sotto questo rapporto la scuola milanese ebbe a soffrire molto più delle altre, onde cresce inestimabilmente il valore del monumento che conservasi tra i manoscritti della Biblioteca imperiale parigina. È la *Storia di Lodovico Sforza*, scritta in dialetto dal cremonese Bartolomeo Gambagnola, a cui ne era dato l'incarico da un segretario del duca medesimo. L'esecuzione delle miniature che ornano il frontispizio dell'opera e la testa della prefazione, accenna indubitatamente se non la matita, almeno le ispirazioni di Leonardo, sicchè giudici competenti lo stimano lavoro d'uno de' discepoli secondo il disegno del maestro (3); e quel che rincalza le congetture si è non solo lo stile classico degli arabeschi e il gusto correttissimo dei minimi particolari dell'ornamentazione, ma specialmente l'effigie di Francesco Sforza a cavallo, certo identica a quella in cui l'avea dovuto rappresentare Leonardo nel modello in plastica che tante fatiche e tante angustie gli valse. Luigi il Moro incoraggiando l'arte della miniatura, soddisfaceva a' desiderii della moglie Beatrice d'Este, che sposò nel 1492, ed a cui niente riusciva più gradito d'un lavoro di simil genere. Quel frate minore di un convento di Monza, conosciuto sotto il nome di frate Antonio, che attinse le sue ispirazioni dalla scuola

che se ne conservi una nella sagrestia del Duomo milanese. Era inoltre valentissimo in lavorar medaglie d'oro, che si portavano a guisa di coccarde. Viveva ancora a Roma nel 1523.

(1) Lo dice egli stesso nelle sue Memorie.

(2) Vasari cita un tal *Girolamo* come il più valente miniaturista di Milano. Gli vanno forse attribuite le miniature che adornano un manoscritto dell'Ambrosiana, il trattato cioè di musica dedicato al cardinal Ascanio da un certo Florenzo? V'han pure alla stessa biblioteca uno o due libri di preghiere, che vennero composti per Beatrice d'Este e vanno adorni di miniature stupende.

(3) Waagen, *Kunstwerke und Künstler in Paris*, p. 367. Luigi XII tolse questo manoscritto a Pavia.

Leonardesca e che dipinse varii messali per la basilica di san Pietro, sotto il papa Alessandro VI (1), ebbe senza dubbio la protezione del duca, che piacevasi moltissimo delle vignette colorate, onde ne fece disegnare sullo stesso suo contratto di matrimonio con Beatrice (2). Ma ciò che provò ancor più il suo amore per le miniature, si è che egli non contentossi delle nazionali, e che estese il suo patrocinio all'estero. E forse degli artisti della Germania meridionale eseguirono, dietro suo incarico, le stupende miniature di una specie di catechismo, in cui il giovane Massimiliano apprendeva ad una gli elementi della religione e quelli della cavalleria. Prima vi è l'alfabeto, indi le preghiere che il fanciullo avea da recitare a memoria, di cui ogni lettera s'accompagna ad un'analoga pittura. La parte del libro consacrata agli ammaestramenti cavallereschi racchiude due miniature comparabili a quanto di meglio s'è prodotto in quest'arte (3); ma le lezioni di morale e di galateo, sparse di notizie storiche, danno una singolare idea dell'educazione che riceveva quello sventurato principe nel suo esiglio di Innspruck e sono un'opportuna introduzione alla dolente esistenza che aveva a condurre.

Ma è ormai tempo che ritorniamo a Leonardo. Quale protezione trovò egli alla corte di Lodovico? Dapprima dovette subire la dura legge della necessità, ritraendo le amanti del duca e disponendo le feste da celebrarsi in occasione dei due matrimonii (4). Però, nel 1490, venne aggiunto agli archi-

(1) Si conserva di frate Antonio da Monza al museo di Dresda il principio di un messale col ritratto d'Alessandro VI, ed una bellissima miniatura rappresentante la discesa dello Spirito Santo.

(2) Questo documento si trova nella ricchissima collezione del poeta Samuele Rogers a Londra.

(3) L'una rappresenta il fanciullo che giuoca con degli uccelli in gabbia; l'altro il fanciullo in colloquio coll'imperatore Massimiliano; quest'ultima è un vero capo lavoro. Le miniature della seconda parte, assai inferiori alle altre, son certo d'altra mano, e le accompagnano versi adulatorii. Per esempio il giovane principe è rappresentato a cavallo col seguente distico:

Va per Milano il conte innamorato
E da tutte le dame è contemplato.

Sopra il ritratto di Luigi il Moro, si legge, come lezione data al figlio:

Aemuletur patris vestigia.

Questo manoscritto si conserva al museo Triulzio.

(4) Il matrimonio di Giovanni Galeazzo con Isabella d'Aragona, e quello di Luigi il Moro con Beatrice d'Este.

tetti che dirigevano i lavori della cattedrale, e che stavano in gran pensiero intorno la cupola, come lo si era stato a Firenze al tempo di Brunelleschi. Dalla metà del XV secolo in poi il Duomo di Milano pareva infeudato alla famiglia dei Solari. Boniforte Solari, successo al padre Giovanni, appaltatore quasi direi della maggior parte degli edificii religiosi che si costrussero in quel periodo (1), adoperò tutto il suo zelo perchè lo stile del rinascimento, sostituendosi allo stile originale, non distruggesse l'armonia del concetto primitivo. Suo figlio Cristoforo il Gobbo, che gli successe, volle probabilmente continuare le tradizioni paterne, ed ebbe gravi contrasti co' suoi colleghi, e specialmente con Omodeo, che sosteneva a Milano la parte che Brunelleschi sosteneva a Firenze, e che Michelangelo avrebbe tra poco sostenuto nella capitale del mondo cristiano. Nel tempo stesso che s'occupava attivamente e dispoticamente alla fabbrica del Duomo, lo troviamo, nel 1492, alla direzione, insieme con Ambrogio il Borgognone, dei lavori della Certosa; nel 1497, architetto della cattedrale di Pavia cominciata da Bramante; ed infine, nel 1499, così sopraccarico di lavoro, che domanda egli medesimo di essere liberato dall'incarico di scolpire metà della facciata della chiesa della Certosa (2).

Il cómpito di Leonardo non era lieve con un collega sì risoluto e popolare, e tanto più che nell'anno 1490 v'avea avuto una vivissima controversia intorno al problema, sino allora insoluto, dell'erezione della cupola. Un congresso di architetti nazionali e stranieri convocato da Lodovico il Moro, che assisteva spesso alle sue deliberazioni, disculeva con calore i vantaggi e gl'inconvenienti de' varii sistemi. I partigiani del rinascimento avevano per essi il favore del principe e la pubblica opinione; l'opposizione, cioè quelli che voleano l'unità di stile, godevano l'appoggio della logica, e del buon gusto, e il suffragio degli artisti, fatti venire dalla Germania, e particolamente da Strasburgo. Nell'interno il calore delle discussioni andò tant'oltre da rendere necessarie delle solenni riconciliazioni tra gli architetti rivali. Cascuno a sua volta presentava il proprio modello, che era tosto scalzato dalla critica, ed avvenne appunto nella seduta del 27 giugno 1490, di tutte la più memorabile e

(1) Oltre il Duomo, la chiesa dell'*Incoronata*, di *Santa Maria delle Grazie*, di *Santa Maria della Rosa* e di *Santa Maria della Pace*.

(2) Documenti inediti, presso il conte Gaetano Melzi.

burrascosa, che quattro modelli fossero ad un tempo combattuti e rejetti. Al di fuori regnava un'ansiosa aspettazione non altrimenti che per un grande interesse nazionale, e su tale argomento la simpatia regnava perfetta tra il popolo e il sovrano. Nel primo era una specie d'entusiasmo patriotico insieme e religioso; in Luigi il Moro era forse un sentimento più individuale ma almeno conciliabile colla generosità; poichè destinò una parte rilevante della sua rendita al compimento della cupola, e quando la morte gli rapì Beatrice, nel 1497, volle aggiungere al primo donativo, come un' offerta funebre, il prodotto del diritto che pagavano le barche sul canale della Martesana.

In tale mestamento d' idee, di progetti e di discussioni, ci mancano i dati positivi per valutare, anche in via approssimativa, i servigi resi da Leonardo nella sua qualità di architetto. Un carattere, come il suo, dovea necessariamente ritrarsi innanzi a quegli uomini appassionati, il cui spirito battagliero era in aperto contrasto colle sue abitudini di calma e di meditazione; ma in quella che lo si richiedeva di consiglio e di cooperazione per l' opera del Duomo, lo si compensava del poco alimento che vi trovava la sua attività dirigendola sopra importanti lavori, i quali doveano accrescere di tanto la ricchezza del paese, e gli si consentiva ancora il riposo necessario per dedicarsi agli studii preparatorii richiesti dal monumento colossale, alla cui opera consacrò indarno quindici tra i più belli anni della sua vita; voglio dire la statua equestre che Luigi il Moro intendeva innalzare al fondatore della sua dinastia.

Per comprendere la gioja onde Leonardo assunse un tal cómpito, non bisogna dimenticare come egli fosse stato per così dire soggiogato dai capi lavori dell'arte antica. All'entusiasmo, che in lui crebbe coll'età e collo studio, è mestieri aggiungere la sua simpatia per le qualità eroiche, specialmente negli uomini di guerra, e la sua predilezione pel nobile animale, strumento della gloria loro e compagno dei loro pericoli nelle battaglie. Siffatta predilezione avea comune con Andrea Verocchio, suo maestro, su cui pare avere esercitato una forte impressione la statua equestre di Marco Aurelio (1); poichè la vista di quel monumento fa-

(1) Una piccola copia in bronzo di questa statua equestre era stata di già eseguita da Averulino tra il 1437 e il 1457. Credo che ora si trovi nell'*Augusteum* di Dresda.

cendogli dimenticare l'oreficeria per la scultura, ei si mise a copiare, fra gli oggetti della sua ammirazione, quanto trovò di più acconcio a svolgere la sua novella vocazione; e allorchè fu di ritorno da Roma a Firenze, la cosa più preziosa che vi trovò fu certo la testa di cavallo antico di cui parla Vasari, e alla quale Verocchio aggiunse poscia dei disegni appropriati a questo studio speciale, colle misure e le proporzioni volute per aggrandire le dimensioni. Leonardo non tardò a volger tosto una tale conquista a suo profitto. Fu detto che il maestro e il discepolo ebbero d'allora il presentimento dei destini a cui erano chiamati. La Lombardia avea prodotto da un mezzo secolo due guerrieri temprati all'eroismo, e che meritavano pel carattere e per le gesta che le immagini loro fossero sempre presenti agli sguardi della posterità. A dir vero, di abili scultori non mancava nè Milano, nè Venezia; eppure sia perchè tali opere fossero superiori alle loro forze, sia perchè i competitori stranieri godessero maggior fama, questi ultimi ottennero sempre la preferenza.

La statua equestre, della quale s'è troppo prodighi nei tempi moderni, è il monumento eroico per eccellenza, ed ecco la ragione che nei secoli in cui le testimonianze d'onore venivano concesse e non donate, ne incontriamo sì poche. Il corteo di cavalieri nei basso rilievi del Partenone, offre un'idea bastevole della nobile semplicità, colla quale la scuola di Fidia conduceva siffatti lavori; e il monumento di Marco Aurelio, quale sussiste tuttavia al Campidoglio, attesta che la scultura eroica mantenevasi in fiore di mezzo alla generale decadenza, privilegio ben dovuto ad una nazione in cui le virtù militari perdurarono più che qualunque altra, onde il monumento eletto a ricompensarle durasse saldo fra tante ruine. La conservazione del monumento militare importava assai più che non quella delle colonne fastose, trasformate in piedestalli di statue più o meno colossali, capricciosa invenzione, da cui avrebbe rifuggito il genio greco anche nella sua massima decadenza, e che sconoscendo ad una la legge della prospettiva e quella del buon gusto, pareva voler dirizzare sino al cielo il magnifico testimonio del nulla e della servitù dei popoli e del dispotismo dei principi. Perciò le italiane repubbliche nei loro bei giorni non adottarono giammai questo simbolo di apoteosi pagana, troppo repugnante alle idee cristiane; ed

anche, allorchè l'entusiasmo classico invase lettere ed arti, uomini e cose, si andò paghi a riprodurre i basso rilievi, in cui sono scolpiti con vigore ed eleganza le gesta dell'imperatore Trajano. Le città più ricche e le più gelose della gloria de' loro capitani, amarono apoteosarli in altra guisa (1). Una pittura murale, rappresentandoli a cavallo nell'attitudine del comando, tenne lungamente il luogo della statua equestre, e una simile ricompensa conceduta giudiziosamente e parcamente, non perdette mai del suo valore. Quando poi la scoperta del monumento di Marco Aurelio (2) schiuse un nuovo orizzonte agli artisti fiorentini, il buon gusto d'accordo colla gelosia repubblicana, impedì di prodigare questo onore dispendioso e supremo, ed eccetto due o tre città sulle quali pesarono tiranniche dinastie, la statua equestre in Italia si conservò senza macchia e soddisfece così alla storia come all'arte. Ma dopo il capo lavoro di Donatello a Padova, e di Andrea Verocchio a Venezia, era difficilissimo accontentare e impossibile superare la pubblica aspettazione, e nullameno le testimonianze contemporanee ci assicurano che Leonardo operò l'impossibile.

Avvezzi, come si è da tre secoli, a considerar Leonardo solo qual sommo pittore, ed essendo completamente perdute le opere plastiche da lui compiute o sbozzate, si è naturalmente increduli all'opinione che egli fosse uno scultore sommo; e tuttavia ch'egli fosse tale o quanto meno che potesse divenirlo, basterebbe a provarcelo il carattere generale de' suoi quadri, e in ispecie il famoso affresco che dipinse nel refettorio di santa Maria delle Grazie. Quasi si potrebbe dire che la pittura per lui era l'arte di riprodurre sulla tela o su qualunque altra superficie piana una composizione plastica, sicchè i suoi lavori preparatorii e la sua distribuzione delle ombre e della luce aveano lo scopo di dare alle figure la massima rilevatezza possibile. Ecco perchè noi ammiriamo ne' suoi quadri le figure ancor più dei volti. Ed ecco perchè gli scrittori che parlarono di lui innanzi Vasari, non lodarono che il grande scultore. Lo storico dalla penna d'oro, Paolo Giovio, contemporaneo di Leonardo,

(1) La colonna che vedesi sulla piazza della Trinità a Firenze fu elevata nel XVI secolo, ma per sovrapporvi una statua della Giustizia.

(2) La statua equestre di Marco Aurelio rinvenuta fra le rovine del Foro nel 1187, non venne collocata davanti la chiesa di san Giovanni Laterano che sotto Sisto IV.

gli consacra qualche linea nelle sue storie, ma non già per ammirare i prodotti meravigliosi del suo pennello di cui non ne accenna che uno di volo, quasi la pittura non fosse stata che un accidente nella vita di Leonardo, una deviazione del suo genio, ed afferma anzi che la scultura era la sua arte di predilezione (1).

Un'altra testimonianza la quale risolve ancor più, quantunque negativa, è quella del monaco francescano Luca Paciolo, che in un' opera dove viene a parlare dei pittori più illustri del suo tempo (1494), ommette il nome di Leonardo, di un amico cioè il cui pennello avea già creati non pochi capo lavori; ma una tale ommissione fu ampiamente riparata dall'autore nel 1509, quando la rinomanza che Leonardo s' era acquistata come pittore non era più assorbita dall' altra rinomanza di scultore, ad ottenere la quale avea avuto gran parte la sorpresa dei milanesi pel modello della statua equestre esposto nel 1493.

Un tale successo ch' ebbe del prodigio, era stato predisposto da lavori più umili ma non meno perfetti, vuoi teste di Cristi e di Madonne, busti di vecchi, figure intiere ò sole teste del bambino Gesù, scolpite in pietra con ispeciale accuratezza, e con quella medesima grazia di posa e soavità di espressioni, che formava il merito principale de' suoi quadri (2).

Ma tutto ciò era un nulla in confronto degli studii longanimi a cui si diede, *onde nulla chiedere al caso di quello che poteva dargli una applicazione costante.* Si rese vieppiù familiare l' anatomia del cavallo nelle sue attitudini e ne' suoi movimenti, e non trasandò di meditare la storia del suo eroe per imprimere al monumento il suo giusto carattere. Un prezioso documento, che si trova nella collezione di Windsor (3), ne fa per dir così assistere alla lenta e penosa creazione della grand'opera. Si viene a sapere che l'artista esitò a lungo se il suo cavallo avesse ad essere un cavallo di parata od un caval di battaglia, se il suo eroe avesse a presentarsi come un generale nel calmo

(1) *Plasticem ante alia penicillo praeponebat*, citato dal Bossi. p. 20.

(2) A Lomazzo son dovute le poche notizie sulle sculture di Leonardo. Lo stesso Lomazzo aveva una piccola testa del bambino Gesù nella sua collezione. *Trattato*, lib. II, cap. 8, 14. — Thiers possiede una piccola figura in avorio di lavoro squisito, che è indubitatamente di Leonardo.

(3) La è una collezione di cui parleremo a lungo altrove.

esercizio della sua autorità militare o come un cavaliere nello slancio più pittoresco di una carica; se avea da seguire le tradizioni antiche, che erano eziandio quelle del suo maestro, o se il riposo, questa legge dell'arte greca, avesse ad essere sacrificato all'immaginazione popolare, che non concepisce il suo eroe che in azione, e in un'azione drammatica. L'idea cristiana di unire simbolicamente l'immagine della morte a quella del trionfo, ebbe pure la sua volta tra le infinite che si presentarono alla sua mente d'artista (1); ma contrastava troppo colla tradizione perchè l'accogliesse. Il concetto che alla fine adottò sembra essere stato quasi un compromesso tra la rigidezza classica e la libertà necessaria alla vita delle arti come alla vita delle lettere. Un passo di Giovio ne informa che il monumento equestre avea ed originalità e grandezza, e che Leonardo in comporlo s'era ispirato più ai cavalli di Dioscoro che al cavallo di Marco Aurelio (2).

Finalmente dopo dieci anni di aspettativa, il modello della statua equestre fu esposto e la sua superiorità sopra tutti gli altri monumenti di egual natura venne incontrastabilmente riconosciuta da un capo all'altro d'Italia, onde quel che ne dice Lodovico Dolce un mezzo secolo poi, non è forse che un ultimo eco del giudizio de' contemporanei. Il Dolce, nel suo dialogo sulla pittura, chiama Leonardo un genio sublime, sempre malcontento dei proprii lavori, che riusciva in tutto, e *stupendissimo in far cavalli.*

Ormai la parte artistica del lavoro era compiuta e non rimaneva che l'operazione meccanica. Leonardo non accontentandosi di un'attività manuale, si rivolse ad altri lavori simultanei, ed in ispecie all'affresco di santa Maria delle Grazie. Bandello racconta in una delle sue novelle, che più volte avea veduto Leonardo lasciare d'un tratto la sua statua equestre per recarsi alle Grazie nelle ore più calde del giorno, sotto il sole più cocente, a compire una linea, un contorno con due o tre tratti di pennello, quasi avesse bisogno di distrarsi dall'opera materiale con un slancio di creazione. Altre volte, secondo lo stesso testimonio oculare, s'immedesimava talmente nel suo lavoro, che proseguivalo

(1) Ne parleremo altrove.

(2) Le parole di Giovio sono: *Cujus vehementer incitati et anhelantis habitu....*

senza interruzione dalla mattina alla sera e non pensava nè a bere nè a mangiare (1). A più ragione dimenticava egli che avea un colosso d'argilla da mutare in un colosso di bronzo, e così i giorni e gli anni scorrevano, senza ch'egli vi ponesse l'ultima mano. Le acclamazioni con cui venne salutata, nella primavera del 1496, la statua equestre di Bartolomeo Colleoni, che risplendeva al sole sul proprio piedestallo, non lo affrettò menomamente (2). Scôrse imperterrito le nubi addensarsi sull'orizzonte, minacciarsi una straniera invasione, la pazienza dei milanesi giungere al colmo, e tutti gli animi disposti in favore del primo usurpatore che promettesse un addolcimento alla pubblica miseria. Alfine la tempesta scoppiò nel 1499, e l'edificio politico costrutto dalla dinastia degli Sforza, si conobbe caduco non meno del monumento eretto da Leonardo al suo fondatore; l'uno e l'altro al primo soffio disparvero. Meglio per noi e per l'artista che Leonardo non avesse concentrata tutta l'attività del suo genio in questa statua d'argilla divenuta bersaglio alle freccie dei balestrieri guasconi. Se lo scalpello era infranto, il pennello serbava ancora la sua magia, e nel dominio dell'ideale restavano ben altre conquiste da farsi.

Lomazzo, nel suo *Trattato della pittura,* volle contraddistinguere i grandi pittori dell'epoca maggiore dell'arte, assegnando a ciascuno di essi un attributo scelto fra i metalli e un emblema fra gli animali. Forse con parzialità, scusabile d'altronde in uno scrittore che avea raccolte religiosamente le estreme tradizioni della scuola lombarda, egli assegna a Leonardo l'oro per attributo e il leone per emblema. Una tale apprezziazione simbolica, pur togliendovi quel che ha di esagerato, riassume assai bene le distintive qualità del suo pennello, forza nei rilievi, splendore e armonia nella luce, che sa tanto saviamente combinare alle ombre, onde ne risulta quel magico chiaroscuro ch'egli solo ha inventato, e che Correggio non avrebbe portato a tanta eccellenza se non avesse già trovata aperta e additata la via. Per poco poi che si aggiunga a questa duplice tendenza, ch'io direi volontieri plastica e musicale, quell'incurabile malcontento di sè stesso che lo tormentava senza requie, e lo sfor-

(1) *Novella* 58, *parte* 1.ª, nella dedica a Ginevra Rangona Gonzaga.

(2) Cicogna, *Iscrizioni veneziane*, t. II, pag. 299. — Nel giornale di Marin Sanudo è detto che la statua era dorata.

zava a rifare e ritoccare venti volte la medesima cosa, si comprenderà di leggeri come non potesse amare la pittura a fresco, i cui processi non ammettono nè correttezza, nè ritocco, e che, oltre gl'inconvenienti dell'improvvisazione, presenta quello di lasciar sempre più o meno di rudezza ai contorni.

Per lui quel pittore le cui cognizioni e i cui desiderii non vanno più in là dell'opera alla quale attende, e che ha la sventura di essere contento di sè medesimo, è un uomo che s'inganna sulla propria vocazione; e al contrario, colui che non si trova mai soddisfatto del suo lavoro, promette divenire un artista eccellente, e se produrrà poco produrrà almeno vere e durevoli creazioni (1).

Il primo scopo del pittore essendo quello di rilevare le figure e staccarle dal fondo, ne insegna che lo studio mercè il quale s'impara ad ottenere un tale risultato è il più importante di tutti, non deve solo precedere ma dominare la stessa scienza del disegno, giacchè v'è più difficoltà ad ombreggiare una figura che non a delinearne i contorni (2). Inoltre i lumi e le ombre non devono essere tracciati con rigidezza ma confondersi insieme e perdersi insensibilmente, come il fumo che dilegua nell'aria (3).

Questi generali principii coi quali regolava la propria maniera di dipingere e quella de'suoi discepoli, ne spiegano l'immenso progresso ch'egli fece fare alla scienza del chiaroscuro, e la perfezione a cui pervenne nel processo artistico propriamente detto, indipendentemente dal suo concetto morale e dal suo senso simbolico. Non vuol dire perciò ch'egli fosse un naturalista sistematico, rifuggente dalle grandi ispirazioni della fantasia, perchè al contrario egli sapeva elevarsi al più sublime ideale. Ma voleva che nello studio della natura si ponesse la base, il punto di appoggio agli slanci dell'immaginazione, affinchè non si perdesse nel nebuloso e nel vuoto. Di qui le sue osservazioni continue sulla natura e specialmente sull'uomo, nelle più delicate e più fuggevoli manifestazioni de'suoi affetti; di qui i suoi interminabili tentativi innanzi di porsi all'opera, preparativi senza cui non era soddisfatta la sua co-

(1) *Trattato della pittura*, cap. 273.
(2) *Ibid.*, cap. 277, 278.
(3) *Ibid.*, cap. 15.

scienza d'artista; giacchè Leonardo ebbe la forte e magnanima virtù di serbarsi superiore all'amor della fama, e indifferente alla popolarità. Di qui quel che scriveva nel suo *Trattato della pittura* (1).

« Nessuna cosa è che c'inganni che il nostro giudizio se egli opera nel dare sentenza delle nostre operazioni, ed è buono nel giudicare le cose de'nemici e degli amici, perchè odio e amicizia sono due de'più potenti accidenti che sieno appresso agli animali. E per questo tu, o pittore, sii vago di non sentire men volentieri quello che i tuoi avversarii dicono delle tue opere, che del sentire quello che dicono gli amici, perchè è più potente l'odio che l'amore, perchè esso odio ruina e distrugge l'amore, perchè s'egli è vero amico, egli è un altro te medesimo. Il che il contrario trovi nel nemico, e l'amico si potrebbe ingannare. Ecci poi una terza specie di giudici che mossi d'invidia, partoriscono l'adulazione, che lauda il principio delle buone opere, acciocchè la bugìa accechi l'operatore. »

Ed altrove colla medesima austerità di principii. « E se tu ti scuserai per aver a combattere colla necessità, non avere tempo a studiare, e farti vero nobile, non incolpare se non te medesimo; perchè solo lo studio della virtù è pascolo dell'anima e del corpo. Quanti sono i filosofi nati ricchi che hanno diviso i tesori da sè, per non essere vituperati da quelli (2). »

Tanto amore per l'arte, tanto disprezzo per i beni materiali, di cui si hanno esempi così radi, non dico nella storia dell'arte, ma in quella dell'umanità, li incontriamo al più alto grado in Leonardo e ce lo prova la perfezione de'suoi lavori, che a tutta ragione si possono chiamare postumi, come quelli, che lui vivente, solo agli amici più intimi era concesso vedere e ammirare. Questi lavori si compongono di parecchie raccolte di disegni originali, la sola eredità che gli fu concesso tramandare morendo al suo caro Melzi, tesoro sconosciuto per oltre due secoli, e a motivo della sua dispersione, divenuto quasi introvabile, almeno nel suo insieme. I frammenti preziosi che si rinvengono agli Uffizii di Firenze, nella collezione del Louvre, all'Accademia di belle arti di Venezia e al Museo britannico

(1) *Ibid.*, cap. 14.
(2) Alla Biblioteca Ambrosiana e presso il librajo Vallardi.

di Londra, sarebbero già sufficienti ad attestarci come seriamente considerasse l'arte e di quali studii era capace solo per capriccio e per diletto e senza alcun proposito determinato, senza sforzo di riflessione e di volontà. Ma nelle collezioni di Windsor e di Milano si rinvengono indizii ancor maggiori sul suo disinteresse e sulla sua coscienza, vi si rinvengono, intendiamo dire, studii preparatorii, che per la finitezza de' più incalcolabili particolari eguagliano ciò che di meglio ha mai prodotto il pennello fiammingo, primi schizzi de'suoi quadri con infinite varianti che fanno onore alla fecondità e alla grazia della sua fantasia; e non pure un solo di quei disegni immorali in cui cominciavano a deliziarsi certe scuole, e che non macchiarono mai nè la sua coscienza, nè la scuola alla quale diede la vita e il principio. Non una figura a voluttuosi contorni tra tutte quelle figure spontanee, e quasi direi intime; non una genuflessione davanti agli idoli del paganesimo, che non erano banditi tuttavia affatto dalla corte di Milano. Ma quello che più ci sorprende sono i ritratti a matita od a penna, veri capo lavori di finitezza, di nerbo e di grazia. I più meravigliosi sono quelli delle collezioni inglese e toscana. Vi ha delle teste di donna incantevoli, e le teste degli uomini presentano il carattere con una verità ed una filosofia, che s'imprime ad un tratto per gli occhi nell'anima.

Fra tutti i ritratti disegnati da Leonardo senza alcun pensiero preventivo e col solo intento di un'intima compiacenza, i più intessanti per lui erano senz'altro quelli de'suoi più cari discepoli Salaino e Melzi; ma il più interessante per noi è il suo proprio, che riprodusse più volte (1), ma nessuno manifesta più forza e verità di quello esistente nella collezione di Windsor. Avvi negli sguardi e nelle labbra un'espressione d'energia penetrante che l'incisore Bartolozzi rende imperfettamente, e che trovasi eziandio, abbenchè in minor grado, nel magnifico ritratto ad olio che vedesi a fianco di quello di Raffaello, nella galleria di Firenze.

Ciò che avvi, non dirò di più ammirabile ma di più sorprendente in queste diverse raccolte, si è il doppio movimento pel quale Leonardo ora si solleva dall' individuo

(1) Oltre il ritratto inciso nella collezione di Gerli, avvene un altro ancor più bello nell'Accademia di belle arti di Venezia.

alla specie, ora discende dall'individuo alla caricatura. Come mai un genio sì grave e profondo, che colla sua aria maestosa, spiccante dalla sua bella capigliatura e dalla lunga sua barba, sembrava, al dire del Lomazzo, un altro Ermete o un nuovo Prometeo (1), ha potuto compiacersi in queste bizzarrie fantastiche, che fanno sì strano contrasto colle serie abitudini dalla sua mente? Qual diletto poteva avere per lui lo spettacolo che pigliavasi tal fiata raccogliendo a mensa parecchi campagnuoli più o meno sobrii, e facendoli venir meno dalle risa co'suoi racconti scherzevoli, per aver poscia il piacere di disegnare i loro contorcimenti, e cogliere per così dire la natura volgare sul fatto? La risposta a questa domanda trovasi nei drammi di Shakespeare, che presentano esattamente gli stessi contrasti e in cui vedesi tracciato o piuttosto scolpito dalla stessa mano, con eguale perfezione, il carattere tragico d'un Otello o d'un Amleto, e il carattere sì burlevole d'un Falstaff. Senza avere lo spirito gaio e licenzioso, si scorge che Leonardo possedeva una vera simpatia per cogliere e rendere il lato piacevole delle cose; ma il lato serio attemperavasi meglio alla sua indole meditativa, e il verso ammirabile già da noi citato:

Piansi già quel ch'io volsi, poi ch'io l'ebbi

potrebbe mettere sulla via di studii piscologici singolari, ove non sapessero troppo di congettura.

Il ritratto che Leonardo riprodusse più spesso fu naturalmente quello del suo protettore Luigi il Moro, soggetto quanti altri mai ingrato; poichè come ritrarre un uomo, il cui attributo distintivo fu la mancanza assoluta di carattere? un sovrano che, se vuolsi aggiustar fede ai cronisti milanesi, piccavasi più di letteratura e di prudenza che d'onore e di coraggio; che a forza di persuadersi che l'accortezza può sopperire ad ogni cosa, divenne tanto pusillanime e vile da non poter nemmanco sentir discorrere di guerra, e i cui nervi oscillavano dolorosamente al solo racconto d'una scena per poco che fosse di sangue (2)? Il ritratto inginocchiato del refettorio di santa Maria delle Grazie,

(1) *Trattato della pittura*, cap. 17.

(2) *Con questo suo ingegno fu riputato pusillanimo..... Fidandosi troppo dell'accortezza sua, cadde in tanta viltà....* Prato, *Storia di Milano*, 1506.

come quello dell'interno della chiesa, da lungo disparvero; ma ne esistono ancora due perfettamente conservati, l'uno a matita nera, d'una esecuzione accuratissima (1), l'altro ad olio, disegnato con finezza e con una intelligenza di forme, che ci rivelano il grande artista; nulladimeno le ombre mancano tuttavia della trasparenza che più tardi le distinsero, e il far generale del dipinto non soddisfa a pieno l'occhio dello spettatore. Si scorge che Leonardo durava ancora nel suo stile primitivo.

La stessa osservazione vale pel ritratto della duchessa Beatrice, colla sola differenza che in quest'ultimo traspare maggior espressione; ma in quanto al merito tecnico è assolutamente lo stesso. Mano mano che i processi dell'artista si andranno perfezionando, le sue linee assumeranno più disinvoltura, le sue forme maggior rotondità, e siccome avrà più spesso occasione di dipinger donne che uomini, non trascurerà niente di ciò che possa dar grazia agli atteggiamenti e mollezza al pennello, e porgerà pel primo l'esempio pratico de' precetti che depose nel suo *Trattato di pittura,* sulle necessarie precauzioni onde far spiccare la bellezza delle sembianze femminili, non rilevando di troppo i muscoli e raddolcendoli coll'ajuto del chiaroscuro, per modo da sfumare insensibilmente i lumi nelle ombre dolci e piacevoli allo sguardo (2).

Il ritratto della duchessa Beatrice non fu il primo che egli condusse per Luigi il Moro. Il successore del grande Sforza non aveva alcuna delle sue virtù; i suoi costumi erano licenziosi, e poichè confondeva il gusto dei piaceri a quello delle arti e amava insieme confortarli, avea mestieri d'un pittor di corte, il quale idealizzando l'oggetto del suo capriccio, trasformasse la più brutale passione in un nobile culto del bello. Furono senza dubbio le servili compiacenze e le profanazioni a cui si lasciò indurre da questa dipendenza, che Leonardo morente richiamò al pensiero, che pianse a lagrime amare e si rimproverò con severe parole.

Luigi il Moro non andò pago di far dipingere due volte da Leonardo la bella Cecilia Gallerani, che possedeva a quel tempo il suo cuore ed esercitava la vena de' poeti e degli artisti (3); e volle, con indecente e sacrilega empietà, or-

(1) Nella collezione del collegio di Christ-Church, ad Oxford.
(2) Cap. 190.
(3) Vi ha un sonetto in sua lode del poeta Bernardo Bellincioni.

dinare a Leonardo per essa un quadro stupendo, che ammirasi tuttavia a Milano, e che rappresenta una Vergine che offre al bambino Gesù una rosa, bagnata ancora di stille di rugiada, affinchè la benedica, e sotto v'è scritto:

Per Cecilia qual te orna, lauda, e adora
El tuo unico Figliolo, o beata Vergine, exora.

Codesta meschianza di sacro e di profano, di passione e di devozione almeno apparente, era del tutto propria al carattere di Luigi il Moro (1); ma v'erano in lui altresì dei parosismi di dissolutezza, durante i quali l'artista doveva ispirarsi alle più impure tradizioni mitologiche, e allora piacevano le meno velate nudità, purchè i contorni ne fossero artistici e delicati e offrissero, mediante il chiaroscuro, la maggior perfezione di forma.

Le quali condizioni trovavansi mirabilmente riunite nella figura della Leda, in cui Leonardo si studiò di rendere più che poteva decente un simile lavoro, e spandendo per tutta la figura una certa quale modestia, inclinando pudicamente gli sguardi verso terra, vi riuscì talmente da disarmare la stessa austerità di Lomazzo (2). Quantunque in tal pregio artistico il quadro di Leonardo venga superato dalle tre Grazie di Raffaello e dal Giudizio di Paride di Francesco Francia, merita nullameno di essere segnalato come uno de' più felici tentativi per conciliare la grazia pudica colla nudità assoluta. In un'altra Leda, che fu già alla Malmaison, e che pur si attribuisce a Leonardo, l'intento dell'artista vi appare ancor meglio, e non è più l'amante di Giove, ma la madre di Castore e Polluce, un ginocchio a terra, sollevante con amore uno de' gemelli che ha dato alla luce (3).

Ove si aggiunga a quelle due composizioni, che non vennero già scelte dal pittore ma dalla fantasia erotica del duca, il quadro innocentissimo e grazioso della Pomona,

(1) Un altro ritratto di lei, che tenevasi per una santa Cecilia, si vede a Milano presso il professore Franchi. Un altro si dice conservato dai Pallavicini di san Calocero.

(2) *Trattato della pittura*, lib. II, cap. 15.

(3) Questo quadro si trovava nella collezione del re d'Olanda e venne venduto nel 1850. Qualcuno lo attribuisce ad un discepolo di Leonardo. Rumohr, che ne parlò con entusiasmo, vi credette raffigurata la Carità. *Drey Reisen*, p. 70.

che condusse per Francesco I ([1]), e il Bacco del Louvre, che un giudice competente ([2]) crede esser stato in origine un san Giovanni Battista, si avrà una completa enumerazione delle escursioni che Leonardo fece nei campi, allora sì malamente invasi, della pagana mitologia, e si coscerà in quale indipendenza siasi egli mantenuto di mezzo alle scuole contemporanee e al contagio dei grandi esempi. Il filosofico indirizzo della sua mente, insieme all'indole graziosa della sua immaginazione, gli suggerì quel genere tutto suo, che potrebbesi chiamare il *genere simbolico*, e nel quale sparse tante bellezze da farsi perdonare le oscurità inseparabili. Due artisti, che ebbero con esso non poca somiglianza, Giotto e Botticelli, s'eran già applicati, ognuno secondo la propria maniera, al simbolismo cristiano; ma il *ritratto simbolico*, prestandosi a indefinite combinazioni, schiude una ricchissima e nuova prospettiva alla immaginazione dell'artista, e gli offriva un punto di legittimo contatto tra il naturalismo e l'idealismo.

Parecchie opere di questo genere vennero eseguite da Leonardo, ma è difficile pronunciarsi sull'autenticità di quelle che pervennero sino a noi, e si elevano altrettanti dubbii sul loro autore quanti sul loro significato. Da una parte, la venerazione diremo superstiziosa dei discepoli per il maestro; dall'altra, le domande ognora crescenti de' suoi ammiratori, moltiplicarono dopo la sua morte le copie e le imitazioni delle sue opere, e ne risulta quasi un'impossibilità di riconoscimento, che onora al pari gl' imitatori e i copisti di lui, e la scuola feconda donde uscirono. È sempre il medesimo succhio che scorre, le stesse tradizioni che si trasmettono, ed è dunque ognora a Leonardo che ritorna la gloria di questa fecondità e di questa fedeltà senza esempio nella storia dell'arte da Giotto in poi. Una tale considerazione ne dispenserà d'insistere a lungo sulle controversie più o meno tecniche sollevate dai quadri di cui siamo per parlare.

Ve n'è uno di un merito grande, conosciuto a Parigi col nome di *Colombina* quando faceva parte della collezione del duca d'Orleans, e che ora si trova a Pietroburgo ([3]).

(1) *Fece per Francesco primo la ridente Pomona coperta di tre veli, cosa difficilissima nell'arte.*

(2) Waagen, *Kunst und Künstler, etc.*

(3) Questo quadro trovavasi nel 1649 nel gabinetto di Maria de

È il ritratto di una fanciulla, scoperto il seno, un fiore nella mano, la capigliatura annodata alla greca con molta grazia, e in ricco costume a splendidi colori forse simbolici. L'individualismo non può essere fuso più abilmente all'ideale, e tuttavia l'ideale è l'elemento che vi domina. Gli uni vollero vedervi una *Flora,* gli altri la figura allegorica della *Vanità,* e Leonardo medesimo pare confermi l'ultima interpretazione con la stessa figura rappresentata nuda in un altro quadro che trovasi in Inghilterra (1). Quello che vedevasi nella collezione di Carlo I, raffigurante una donna con un fiore in mano e il sorriso sulle labbra, ne era indubitatamente una copia. Sarebbe ciò nell'artista affezione per il concetto morale o per l'originale, che costituiva la base concreta delle sue composizioni, le quali riunite formerebbero quasi un ciclo artistico?

Sarebbe da mettere nel bel novero il famoso quadro nel palazzo Sciarra a Roma, composto di due figure simboliche, la *Modestia* e la *Vanità*. Vuoi che cotesto capolavoro di finitezza e di gusto sia uscito dal pennello di Leonardo o da quello di alcuno de' suoi discepoli, tutto preso dall'argomento favorito del suo maestro, è sempre dalla poetica fantasia di Leonardo che ne sbocciò il pensiero primitivo da lui in seguito variamente modificato. In una di simili modificazioni dipinse la *Vanità* sola, ma così imponente nell'aspetto, che malgrado l'identità della posa e del costume, non le si può conservare il nome medesimo (2). In un'altra che faceva parte della collezione del principe d'Orange (3), è dipinto semplicemente un busto di donna nuda, il cui sorriso è temperato da una leggera tinta di malinconia, che imprime agli sguardi e a' lineamenti un incanto indefinibile. Mi resterebbe ancora a notare la mezza figura involta in roba azzurra, che riguarda pensosamente un fiore, che tiene nella sinistra mano (4); ma avanti tutto non voglio dimenticare un altro busto di donna, inciso dall'artista medesimo (5), che offre qualche rassomiglianza colla *Colom-*

Medici. Venne venduto nel 1850 a La Haye per 86,000 franchi. Se ne tiene una cattiva copia incisa da Couchè nel 1786 nella galleria del palazzo Reale a Parigi.

(1) Waagen, *Treasures of art in England,* vol. III, p. 270.

(2) Inciso da Blot.

(3) Inciso da Calamata.

(4) A Londra, *Stafford-House.*

(5) Quest'incisione si trova nel Museo Britannico.

bina, pure con una espressione più nobile e più vera, una capigliatura cadente e una corona d'edera intorno la testa. Un sì pregevole lavoro così per la perfezione dell'esecuzione come per la purezza del concetto, è degno di chiudere il ciclo di queste seducenti ed enimmatiche composizioni, in cui mi piacque soffermarmi alquanto.

Un altro argomento riprodotto con eguale amore da Leonardo è la santa Caterina d'Alessandria. Non è già ch'egli avesse a questa santa una speciale devozione, ma una bella e poetica eroina offriva, al pari di Erodiade, un soggetto attraente per una scuola, che piacevasi grandemente a congiungere alla grazia la forza. Forse alla scelta di un tale argomento non andò estraneo anche una di quelle profanazioni, che abbiamo incontrato a proposito della Vergine dipinta in onore di Cecilia Gallerani; poichè v'era a Milano una bellezza famosa, le cui grazie avanzavano pur anco quelle della Gallerani, e che al banchetto, dato a Luigi XII da Antonio Pallavicino, aveva incantati tutti gli astanti e il re particolarmente. Questa sirena, che a piacer suo sapeva affascinare colla danza, rapire col canto meraviglioso e collo spirito, che in una parola possedeva tutte le arti della seduzione, chiamavasi Catelina o Catarina di san Celso. Avere un re di Francia per ammiratore e Antonio Pallavicino per amante, era più che non bisognava per aver il diritto d'occupare il pennello di Leonardo; ond'è probabile che Leonardo adattasse la giovine bellezza milanese al quadro dalla santa martire d'Alessandria (1).

Non tenendo conto delle sottili e spesso sofistiche distinzioni che si vollero fare tra le opere originali del maestro e le riproduzioni e imitazioni de' suoi discepoli, noterò, fra i migliori prodotti della scuola milanese: 1.° la piccola santa Caterina a tinte chiare e a mantello verde dell'Istituto di Francoforte; 2.° quella della galleria di Copenhagen, in cui è rappresentata con a lato due angioletti, squisitamente concepiti e condotti, i quali certo dovettero eccitare una ammirazione vivissima, se giudichiamo dalle moltissime copie che se ne fecero (2); 3.° infine il quadro non molto co-

(1) V'è nella collezione dell'Eremitaggio a Pietroburgo una Sacra Famiglia con una figura di santa Caterina; Beyle nella sua *Storia della pittura* (vol. I, p. 233); vuole che sia un'opera sublime di Leonardo. Io presto maggior fede al giudizio di Viardot, affatto opposto.

(2) Se ne trova una a Modena nella galleria d'Este, e un'altra a Milano nella galleria Appiani.

nosciuto del castello di Compiègne, nel quale la santa è figurata con una corona di gelsomini, il fiore favorito di Leonardo, e gli occhi inclinati sur un libro che tiene nella destra mano. Trattandosi di un pittore che sapeva dare un significato ai minimi accessorii, e non metteva mai nelle sue composizioni de' riempitivi, bisogna conchiudere che in questo libro e in questa corona, introdotti come allusione o come emblema, v'abbia un senso simbolico per noi perduto (1).

Quanto a Lucrezia Crivelli che fu la rivale, e la rivale fortunata della duchessa Beatrice, il suo nome e la sua memoria non sono circondate da alcun prestigio; e quantunque il suo ritratto, tanto bene conservato, sia una delle opere più meravigliose uscite dal pennello di Leonardo, non so che ne esista una sola copia contemporanea. Ciò forse dipendette dalla gelosia del duca o dalla impopolarità della sua amante, ben più che dall'indifferenza degli ammiratori o degli artisti, comechè sarebbe difficile trovarne un altro in cui v'abbia tanta vita, tanta vivacità, una sì perfetta intelligenza del chiaroscuro, e una riproduzione sì fedele e ad un tempo un'espressione sì ideale (2).

Le opere che abbiamo enumerate non potevano gran fatto servire d'incammino o di transizione alle composizioni puramente religiose, massime a quelle che richiedevano anche della grazia, ma una grazia casta e severa che fosse in rapporto colla castigatezza delle impressioni che voleansi ingenerare. L'arte non è già una cosa meccanica in guisa da poter recisamente trapassare dalle profane alle sante ispirazioni, e lavare il proprio pennello con tanta facilità come si laverebbero le mani dai recenti imbratti dei colori. Riesce impossibile fissare con precisione sino a qual segno Leonardo pagasse il suo tributo a questa legge. Possiamo ammettere che il suo tipo della Vergine, sempre inferiore al suo tipo di Cristo, sia in parte il prodotto d'una reminiscenza che non avea nulla di verginale, e che abbia attinti i lineamenti ed anche qualche tratto del viso a quella

(1) Il primo che ne rivelò l'esistenza, fu Rigollot nel suo catalogo delle Opere di Leonardo, di cui mi giovai moltissimo.

(2) È il ritratto conosciuto a Parigi sotto il nome della *belle Ferronnière*. Lépicié, nel suo catalogo ragionato del 1762, parla di un'altra testa di donna egualmente chiamata *la belle Ferronnière*. Questo quadro disparve.

femmina ignota, il cui ritratto, d'una grandezza naturale con poca modestia nella posa e nel costume, fu inopinatamente scoperta fra i quadri della famiglia d'Orleans (1). Certo è che la rassomiglianza è al massimo grado, e se stiamo in forse alla vista delle ineguaglianze d'esecuzione che vi si notano, tutto sta nel sapere se abbiamo davanti l'opera del maestro od una più o meno felice riproduzione d'uno de' suoi discepoli.

Qualunque sia il lato tecnico di questa controversia, io penso che potrebbesi far ragione del lato morale ove fossero nelle nostre mani i dati sufficienti per confrontare i tipi della Vergine della prima maniera di Leonardo con quelli della seconda, allorchè ei lavorava sotto la protezione di Lodovico il Moro a Milano. È a dolere che sia impossibile un confronto in grazia della perdita e dello smarrimento delle opere della sua giovinezza; poichè la serie cronologica de' suoi quadri religiosi conosciuti, comincia dalla Sacra Famiglia del palazzo San Vitali a Parma, dipinta nel 1492, cioè quando l'artista accostavasi all'ottavo lustro. Questa è pure l'epoca approssimativa degli affreschi che eseguì per Luigi il Moro nella sua residenza *della Rocca,* di cui più non resta vestigio; e siccome andò anche perduto il quadro della Natività, che gli si fece dipingere per l'imperatore Massimiliano, ne conseguita che riesce difficilissimo proferire un giudizio relativo al suo stile a a' suoi tipi in quasi tutto il tempo che soggiornò a Milano. Ciò che viluppa maggiormente queste difficoltà si è che Leonardo, essendosi trovato ognor più sopraccarico di lavori di ogni genere che gli procacciarono le sue svariate abilità, non fece più altro che sbozzare od anche disegnare un buon numero d'importanti composizioni, e lasciò spesso a' suoi allievi la cura di dipingerli in tutto od in parte, locchè compromise necessariamente l'unità dell'effetto pittorico, e rese incerta l'autenticità di certe opere, in cui la perfezione di qualche particolare non sempre corrisponde alla grandezza dell'insieme.

La più mirabile, la più pura, la più intatta di quelle condotte a quest'epoca, è senza contrasto la Sacra Famiglia del Palazzo Litta a Milano, che avea già appartenuto al

(1) Il duca d'Orléans, figlio del reggente, disgustato dalla nudità indecorosa, l'avea fatto ricoprire da un altro pittore che non si ebbe più il pensiero di toglierle.

veneziano Michele Contarini ([1]), e la cui perfezione tecnica, indipendentemente dagli altri pregi, fece supporre che l'artista avesse per poco subíto l'influenza di Giovanni Van-Eyck. Non vi ha linguaggio descrittivo che possa dare un'idea della grazia e dell'armonia di questa composizione, della soavità d'espressione nel volto della Vergine che porge il seno al bambino Gesù, della bellezza del colorito, della trasparenza delle mezze tinte, della squisitezza del pennello nei minimi ornati, della eguaglianza della composizione che dà alle figure l'apparenza d'essere uscite d'un sol getto, ciò che si spiega mediante i processi plastici, a cui Leonardo avea soventi ricorso per meglio staccare i suoi personaggi dal fondo del quadro. Sappiamo che prima di dipingere, ei modellava in creta. Uno di questi modelli, il bambino Gesù che benedice il fanciullo san Giovanni, conservasi nel museo del cardinale Federico Borromeo ([2]), e sappiamo che il san Girolamo incompleto della galleria del cardinale Fesch a Roma era stato modellato in rilievo dalle mani dell' artista prima d'essere dipinto su quella piana superficie, da cui spicca in modo mirabile la testa del vecchio solitario ([3]).

Ed ora se gettiamo un rapido sguardo alle varie pinacoteche europee per cercarvi le Sacre Famiglie che vengono attribuite con qualche probabilità a Leonardo, troveremo che il loro numero ne è limitatissimo. Una Sacra Famiglia, la quale si assicura essere una delle opere capitali del pittore, ma che non ci venne ancor fatta conoscere dall'incisione, troverebbesi nel museo reale di Madrid in buonissimo stato, e avanzerebbe a gran tratto, da quel che ne dicono, per i pregi tecnici, ogni altro lavoro del pennello di Leonardo ([4]). Un' altra ornerebbe dalla fine del secolo scorso la galleria dell'Eremitaggio a Pietroburgo. I musei di Napoli e la villa Albani avrebbero pure le loro pretensioni, che non mancano di fondamento, benchè manchino d'incontroversa autenticità ([5]). Dirò altrettanto delle Sacre Famiglie che

(1) *Anonimo di Morelli*, p. 83.

(2) *Friderici cardinalis Borromoei Museum.* Mediolani, in fol.

(3) Questa figura di san Girolamo in terra cotta trovavasi qualche anno fa presso un inglese residente a Firenze.

(4) Viardot, *Musei di Spagna, d'Inghilterra e del Belgio*, 1843.

(5) Lanzi e Mengs parlano della Sacra Famiglia di Leonardo nella villa Albani con immenso entusiasmo.

trovansi nelle collezioni private in Inghilterra, e delle quali mi accontento di additare tre sole all'attenzione, ed anche all'ammirazione dei viaggiatori. V'è dapprima quella di lord Northwick, a Thirelstaine-House, che è, secondo un critico attendibile, un lavoro della prima maniera di Leonardo (1). In seguito l'altra della collezione Bromley, uno de' più preziosi monumenti artistici che possegga l'Inghilterra, che nulla lascia non dirò a desiderare, ma ad immaginare per la sobrietà del colorito, lo squisito gusto degli accessorii, l'eguaglianza delle carni, la perfezione del chiaroscuro, l'incredibile finitezza nel tessuto del velo e nella imitazione di una viola, che tiene in mano il bambino Gesù, in breve per tutto ciò che può costituire un vero capo lavoro (2).

Infine la terza Sacra Famiglia, di cui intendo parlare, è quella della galleria di lord Ashburton, che adornava altravolta gli appartamenti del priore dell'Escuriale. Sarebbe impossibile giudicare freddamente un'opera, nella quale ogni figura respira una celeste soavità, e in cui il bambino Gesù è dolcemente addormentato fra le braccia della Vergine, mentre un angelo di divina bellezza tira il velo del suo letto; ma la composizione non possiede forse tutto il vigore che si è avvezzi a rinvenire nelle opere veramente autentiche del grande artista fiorentino.

Tralascio di proposito la Sacra Famiglia, detta comunemente la *Vergine in basso rilievo* (3), certo stupenda creazione della scuola lombarda, ma non del suo fondatore. Così non esito ad attribuirla ad uno de' discepoli di Leonardo, Cesare da Sesto, molte altre opere del quale, notevolissime tutte, meritarono di andar confuse con quelle del suo maestro.

Non posso tralasciare di aggiungere qualche parola sulla pretesa elevatasi in Inghilterra di possedere il quadro originale della *Vergine delle roccie* (4), mentre l'esemplare del Louvre non ne sarebbe che una fiacca riproduzione; e confesso che una tal opinione parmi molto ardita, e lo storico argomento onde si vorrebbe incalcalzarla, parmi esso medesimo bisognoso d'appoggio. Che la *Vergine delle roccie* di lord Suffolk sia, nel 1796, direttamente venuta in Inghil-

(1) WAAGEN, *Treasures of art in England*, vol. II, p. 447.
(2) Questo quadro faceva parte della galleria del cardinale Fesch.
(3) Incisa da Forster.
(4) Nella pinacoteca di lord Suffolk.

terra dalla chiesa di san Francesco in Milano, ove trovavasi quando Lomazzo scriveva il suo trattato (1), non vorremo qui metterlo in dubbio; ma le induzioni che si traggono da questo fatto sono in aperta contraddizione con quel che si legge in una descrizione di Milano, del 1787, che cioè il quadro in questione, collocato dapprima in una cappella della corte, era passato in seguito alla chiesa dei Francescani, e da quella in un luogo pio che non è indicato; cosicchè bisogna ammettere che verso il 1796 alla chiesa di san Francesco, e propriamente all'altare della Concezione non si trovasse più l'originale ma una copia, e che una copia fosse quella che viaggiò in quell'anno da Milano in Inghilterra (2).

Checchè ne sia di una tale controversia, la *Vergine delle roccie* è tra tutte le Sacre Famiglie di Leonardo, quella che condusse più accuratamente, almeno a giudicare dai molti studii preliminari e dalle moltissime ripetizioni e varianti che vi fece attorno, vuoi di propria mano, vuoi guidando l'ispirazione dei discepoli. Nei disegni della collezione del duca di Devonshire, a Chatsworth, vi ha una testa di Vergine e una testa di bambino, delineati con matita nera e bianca, che sono evidentemente due primi sbozzi del quadro di cui parliamo (3), e che pure superano in bellezza i due tipi corrispondenti in entrambi gli esemplari di Londra e di Parigi. Il prezioso schizzo in chiaroscuro, che conservasi nella galleria Holford, merita altresì la nostra attenzione come una prova di più degli studii coscienziosi coi quali l'artista s'accostava al suo lavoro. Infine, ove si voglia formarsi un'idea del come l'opera uscisse dal pennello dell'artista, non ancora indebolita nella sua vivacità dal tempo o guasta nel suo concetto dai profani ritocchi, bisogna vedere nella collezione del duca Melzi a Milano i due angeli che trovavansi sull'altare della Concezione allato al quadro della Vergine, e che si salvarono fortunatamente dal vandalismo degli speculatori e da quello dei restauratori (4).

(1) E lo scriveva sessantacinque anni dopo la morte di Leonardo.

(2) È per ciò che questo viene solitamente chiamato: *il quadro della Concezione.*

(3) Waagen, *Treasures of art in England*, vol. III, p. 353.

(4) Un'altra Sacra Famiglia, molto simile alla *Vergine delle roccie*,

Il quadro della Vergine seduta sulle ginocchia di sant'Anna, è la sola opera di Leonardo che Paolo Giovio siasi degnato ricordare, e non certo per capriccio, ma in rispetto all'opinione e alla pietà pubblica, la quale in sullo scorcio del XV secolo accoglieva con veemente fervore la devozione per un'immagine miracolosa serbata nella chiesa di san Celso e il cui tipo riproducendosi nei quattro santuarii prediletti dalla popolazione milanese (1), terminò ad entrare ad esclusione di ogni altra nella tradizione artistica e religiosa dei buoni milanesi. Complemento di questa speciale devozione era una solenne processione che facevasi tutti gli anni il giorno della Purificazione, dal Duomo sino a Santa Maria Beltrade, portando con gran cerimonia un antico e rozzo basso rilievo, non altrimenti conosciuto che sotto il misterioso nome d'*Idea* (2).

Il 30 dicembre dell'anno 1485, l'immagine di san Celso apparve tutta radiante di luce a molti fedeli che assistevano al santo sacrifizio. Subito se ne sparse la novella per la città e le campagne, e quel giorno stesso s'affollarono giorno e notte i devoti a prosternarsi innanzi la Madonna miracolosa. Nè si creda che fosse una foga passeggera prodotta dall'esaltazione del momento, giacchè nel 1496, ossia undici anni dopo, si era costretti, per impedire l'ingombro causato dal flusso e riflusso dei pellegrini, di costruire appositamente il ponte di porta Ludovica. Eguale inconveniente era avvenuto di spesso nell'interno della chiesa, onde chiamavasi Bramante a tracciare un nuovo disegno, che corrispondesse ai pii desiderii della popolazione milanese. La fabbrica dispendiosissima, non che esaurire il prodotto delle offerte, lo accrebbe, nè per il corso di mezzo secolo s' alimentò d'altro che della devozione de' fedeli, sicchè questa volta la devozione che dava, trovavasi mirabilmente alleata all'arte che produceva. E alla grand'opera concorse il pennello di Leonardo, poi quello di Raffaello, che vi lasciò un capo

e nella quale il bambino Gesù teneva un giglio in mano, trovavasi non è molto al museo del Louvre. Venne incisa da Giuseppe Juster colla seguente iscrizione:

Opus absolutissimum Leonardi
Pro Francesco primo.

(1) Sant'Ambrogio, san Simpliciano, san Satiro, santa Croce. *Imagines depictae sunt in unâ eâdem similitudine.*

(2) Lattuada, t. III, p. 114.

lavoro, non saprei se più degno del tempio o il tempio di esso (1), ed infine quello di Moretto di Brescia, il più religioso pittore della scuola veneziana, il solo che sapesse ancora, sull'esempio del beato Angelico da Fiesole, trovar le ispirazioni nella preghiera.

Ora si comprende di leggeri perchè il quadro di Leonardo, dipinto primitivamente nella chiesa di san Celso, ove di poi lo sostituiva una copia di Salaino, suo allievo, occupi un posto sì eminente tra i capo lavori del grande artista; perchè i pregi artistici, la perfezione del disegno, la squisitezza della composizione, l'incanto del colorito vi si trovano profusi e quasi, se lo potessi dire, sprecati; perchè Paolo Giovio credette di aver detto abbastanza di Leonardo, affidando alla posterità la memoria di quest'opera meravigliosa; perchè alla sua esposizione eccitò la vena dei poeti contemporanei (2); perchè infine, non pure messa alla luce, venne riprodotta dai discepoli in tutto o in parte con sì felice emulazione, che le molte copie si confusero spessissimo coll'unico originale (3).

L'affresco che Leonardo eseguì nel refettorio di santa Maria delle Grazie, e che cominciò subito dopo compiuto il modello della statua equestre del grande Sforza (1496), ha pure la sua origine non meno interessante, la sua tradizione non meno popolare. Anche quivi trovavasi un'immagine miracolosa, simile in tutto a quella di san Celso, in onore della quale un Gaspare Vimercati, invecchiato tra l'armi, avea già intrapresi lavori di abbellimento, che vennero proseguiti da Luigi il Moro con tanta maggior magnificenza, in quanto la sua sposa, associandosi alla devozione popolare, l'avea eletta a sua chiesa di predilezione. Perciò il duca non volle adoperarvi se non architetti e pittori fra i più distinti. Perciò Bramante, già occupato alla ricostruzione della chiesa di san Celso, dovette lasciar in parte

(1) Questo quadro trovasi attualmente a Vienna nella galleria del Belvedere.

(2) Il poeta Casio, che si vede inginocchiato e coronato nel quadro di Beltraffio al Louvre, compose sull'opera di Leonardo un sonetto esplicativo, invitato senza dubbio dall'artista medesimo.

(3) Una delle migliori è quella di Salaino che trovasi nella galleria Leuchtemberg, a Monaco. Ve ne ha un'altra a Firenze, una terza attribuita a B. Luini, a Chiaravalle, e un cartone presso la famiglia Plattemberg, in Westfalia.

quella per questa. Gli scultori, gli orefici, i fabbricatori di drapperie d'oro e di arredi sacri, gareggiarono nell'adornare partitamente l'edificio, che usciva nell'insieme dalla mente del sommo architetto; onde si può dire che i ritratti de' due sposi, moltiplicati entro e fuori della chiesa, raffiguravano insieme l'alta loro protezione artistica e la lor devota sollecitudine, che non si rallentò mai nella duchessa, bensì in Luigi il Moro, a seconda dominava le sue passioni o ne era dominato. L'interruzione che sorvenne dei lavori durante qualche anno, coincide proprio coll'indecoroso ascendente, che prese su di lui la bella Lucrezia Crivelli. Ma la subita morte della giovane sposa scompigliò la sua ragione e risvegliò di contraccolpo i rimorsi della sua coscienza, e specialmente quando riseppe, che qualche ora prima del luttuoso avvenimento, la povera Beatrice era rimasta, per non so quai tristi presentimenti, in lunga meditazione sulla tomba della buona duchessa Bianca, e che erasi dovuto strapparla di là quasi a forza (1). Abbandonato all'amarezza delle sue memorie e ai terrori della sua superstizione, Luigi il Moro cadde dapprima in una cupa disperazione, che non gli concesse di pensare nè alle faccende di stato nè alle bisogne di famiglia, durante la quale non volle i conforti della paterna tenerezza, e respinse ogni consolatore, standosene chiuso quindici giorni in una stanza parata a nero, sino a che il fiero dolore mutossi in pentimento, e si ridiede a visitare i santuarii, ch'erano già stati per lui e per Beatrice l'oggetto di una comune devozione. Il sentimento religioso pareva in lui così radicato fin dall'infanzia, che da tutti si pensò che la fosse un'epoca novella della sua vita pubblica e privata, e persino diplomaticamente venne sparsa la notizia di un sì provvido e meraviglioso cangiamento (2). Ma era specialmente a santa Maria delle Grazie che si avrebbe potuto convincersene, poichè lo si vedeva prosternato davanti all'altare, ai luminosi riflessi di cento torchie funebri sempre accese; ed era là che il santo sacrifizio veniva offerto cento volte al giorno per l'anima della duchessa durante l'intero mese che seguitò la sua morte; ed infine

(1) Questi particolari sono tratti dalle relazioni dall'ambasciator veneto a Milano, che trovansi nel diario di Marin Sanudo, e riprodotti da Brown. *Ragguagli*, ecc., t. I, p. 57 e seg.

(2) *El duca era venuto religioso molto e devotissimo; diceva l'oficio grande, desunava e viveva casto*..... ibid., p. 63-66.

era sotto quelle vôlte che doveasi innalzare il mausoleo alla sua memoria, lavoro magnifico d'ignoto scalpello, trasportato dappoi alla chiesa della Certosa, ove a primo tratto richiama gli sguardi anche di coloro che non sanno qual salma contenga.

Si ripigliarono adunque con più ardore che mai i lavori a lungo sospesi di santa Maria delle Grazie, e Leonardo fece forza per una volta alla sua lentezza, onde soddisfare all'impazienza del duca; e seppe nullameno conciliare in tutto quel che doveva a Luigi il Moro e quel che doveva all'arte e a sè stesso. Egli erasi accostato alla nuova opera con tutti i soliti studii preliminari e tutte le meditazioni che potevano illluminare il suo genio, e s'avrebbe detto ch'egli prevedesse quasi l'immenso valore che avrebbe acquistato co' secoli la sua pittura, e il posto che avrebbe occupato nella storia dell'arte.

In meno tempo che non gli occorse per dipingere il ritratto della Gioconda, Leonardo compì da solo la grande composizione mistica, in cui doveansi disporre in gruppi simmetrici e variati tredici figure al naturale, traendone il carattere dalla meditazione e dalla tradizione insieme. Dall'epoca di Giotto non s'era più pensato a quella composizione sì vasta, non eccettuata nemmeno la scuola Umbra, cotanto fervorosa nel rivestire artisticamente i misteri della fede. A Siena, a Firenze, a Venezia pareva che gli artisti si convenissero per escludere dal dominio dell'arte quel poema pittorico. Chi si metteva dunque a quella fatica dovea sollevarsi all'altezza del soggetto e all'altezza del secolo non facile ad accontentare, dovea crear tutto, dai tipi alla disposizione, e tenersi in giusto equilibrio tra la forza centrifuga dell'idealismo e la forza centripeda del naturalismo.

La Cena di Leonardo, quale la si ammira presentemente o nel suo originale o nelle numerosissime copie, non potrebbe darci la misura degli sforzi che costò al suo autore. Sarebbe d' uopo avere sott' occhi i disegni preparatorii da lunga pezza dispersi, e in ispecie quelle teste d'apostoli di sì squisito disegno, che formavano un tempo uno de' più preziosi tesori della biblioteca Ambrosiana, ed ora trovansi nella collezione di Pietroburgo (1).

(1) Questi disegni passarono prima in Inghilterra, che non credette doverne contrastare l'acquisto al re d'Olanda. Un disegno della testa di Cristo conservasi nella pinacoteca di Brera, a Milano.

Goethe, critico non felicissimo in materia d'arte cristiana, giudicando il capo lavoro di Leonardo, lo dice un prodotto quasi esclusivo del naturalismo (1), ed afferma che il naturalismo s'impone all'artista a dispetto di tutti gli sforzi per rimuoverne l'influenza. Quanto alla principal figura della composizione viene contraddetto dalle stesse parole di Leonardo che indirizzava a Luigi il Moro, a cui per giustificare le sue lentezze rispondeva, che la testa di Cristo non voleva già cercarla in sulla terra (2). Questa professione di fede, che riassume o che lascia almeno travedere tutta la dottrina dell'idealismo in materia d'arte, avrebbe dovuto rendere la critica alemanna meno ardita nello sconfessare una teoria che risale a Platone, e dovea parecchi secoli dopo ricevere il suggello dell'autorità di Raffaello (3). Lomazzo, che raccolse la tradizione della scuola stessa di Leonardo, ne dice che la testa di Cristo fu per lui soggetto di lunghe meditazioni, e ce lo rappresenta quasi continuamente assorto nella contemplazione della divinità (4); indi come ultima parola e la più significativa di tutte soggiunge, che la mano pareva tremante allorchè accostava il pennello al dipinto (5), preziosa osservazione che Dante avea già fatta sui pittori religiosi de' suoi tempi ed espressa in due versi assai poco osservati, e dirò meglio pochissimo meditati dai pittori dei secoli successivi:

Similemente operando all'artista
Ch' ha l'abito dell'arte e *man che trema* (6).

Fra i varii capolavori dell'arte cristiana non ve n'ha altri che soggiacesse a così singolari vicende come questo. I celebri incisori, che precedettero Raffaello Morghen (7), non lo degnarono neppure d'uno sguardo, colpa più

(1) *Kunst und Alterthum*, I, 3, 113; III, 163.

(2) *Che la testa di Cristo non voleva cercare in terra.* Esiste a Vienna, nella collezione dell'arciduca Carlo, un Cristo coronato di spine attribuito a Leonardo, e che meriterebbe l'onore dell'incisione.

(3) Nella sua celebre epistola a Baldassare Castiglione, sulla Galatea che dipingeva allora alla Farnesina.

(4) *Quel suo genio che nella divinità continuamente rimirava.* Lomazzo, *Trattato*, c. 16-31.

(5) *Parea che d'ogni hora tremasse quando si ponea a dipingere.* Ibid., c. 31.

(6) *Paradiso*, canto 13.

(7) L'incisione della Cena, di Morghen.

de' contemporanei che loro. Ma vi ebbe ben altra dimenticanza incomprensibile, quella de' frati domenicani che si resero colpevoli insieme d'ingratitudine e di cattivo gusto, e che non contenti di lasciar deperire un monumento, di cui avrebbero dovuto gloriarsi, lo mutilarono con atti di vandalismo, onde non eransi *ancora* avuti esempi nella storia degli ordini religiosi (1). Dopo i guasti della barbarie vennero quelli della servile piacenteria, che scandolezzarono tanto Richardson (2). Per ultimo, dopo due o tre ritocchi che ognor più sformarono il dipinto originale (3), esso stava per ismarrire sino l'ultima traccia del pennello del sommo artista che avealo eseguito, sotto la sconcia operazione d'un protetto del conte di Firmian, governatore di Milano (1770), allorchè la pubblica indegnazione, commossa da questa specie di sacrilegio, sgomentò siffattamente l'artista e il suo protettore, che la profanazione fu interrotta, e il priore che l'avea promossa od autorizzata, fu rilegato in un altro convento in pena della sua servilità e del suo vandalismo. Venticinque anni appresso, non ostante l'ordine esplicito del conquistatore d'Italia, il refettorio era convertito ad uso di magazzeno da foraggio e di stalla da cavalli.

D'altra parte puossi affermare che nessun'altra opera ricevette più completa glorificazione. Se essa fu negletta o ignorata negli studii di Marc'Antonio e del Caracci, troppo chinevoli all'imitazione delle forme pagane e sensuali, che invadevano e degradavano ogni cosa, colpì per converso sì al vivo l'immaginazione dei pittori lombardi e veneziani, che andavano a gara nel riprodurre lo stesso soggetto come una parola d'ordine data da un genio eminente. Gli uni, come Marco d'Oggiono, s'accontentarono di copiare con una reverente esattezza il capo d'opera del maestro (4); gli altri, come Bernardino Luini, di attingere le teste più ideali, e derivarono il resto dalla propria fantasia (5). Non andò

(1) Nel 1652, si tagliarono le gambe di Cristo e quelle di alcuni apostoli per praticare una porta nel muro. V. Bossi.

(2) Si erano inchiodate nelle muraglie le armi imperiali, vicino alla testa di Cristo. *Ibid.*

(3) Quella del Bellotti, nel 1726, avea soltanto risparmiato il cielo del paesaggio.

(4) Questa copia, la più antica e fedele che si rinvenga, trovasi ora all'Accademia di Londra.

(5) Questa copia trovasi nel convento dei Cappuccini a Lugano.

guari che l'opera divenne sì popolare che bisognò forzare la forma naturalmente oblunga, e farla passare dai refettorii sugli altari mediante applicazioni più o meno ingegnose dei processi della prospettiva (1). I gradini dei quadri, ch'erano come il campo specialmente riservato alla leggenda, furono invasi dalle mezze figure di Cristo e degli Apostoli. La cesellatura e la miniatura stesse pagarono il loro tributo, e le tredici statue d'Andrea di Milano che si veggono a Saronno, attestano che anche la scultura fece altrettanto. L'andazzo si allargò rapidamente alla scuola veneziana, e i Cenacoli, quasi sconosciuti nel secolo precedente, vi divennero più ancor numerosi che nella scuola milanese.

Il lavoro di Leonardo, indipendentemente dal suo merito intrinseco, avea quello di protestare in favore d'un dogma che fu al giusto denominato il dogma rigeneratore delle pietà cattolica, e tale protesta, che può dirsi ispirata da un istinto profetico, veniva proprio in tempo per rinfrancare negli artisti d'allora la coscienza della lor missione religiosa. Di misura che lo scisma adoperavasi a cancellare dai cuori de'credenti il sacramento dell'Eucarestia, e più i Cenacoli si andavano sotto ogni forma moltiplicando. Erano per così dire altrettanti vessilli, su cui l'artista dipingeva con esito attemperato alle sue ispirazioni l'articolo fondamentale della fede comune.

L'anno appresso che Leonardo terminò quel capo lavoro, la cui influenza dovea durare oltre mezzo secolo, vide crollare la potenza del protettore, sul quale avea fondato la speranza d'un riposo onorevole per la sua vecchiezza. Tale catastrofe, abbenchè non imprevista, lo rinvenne povero così com'era quasi vent'anni prima nell'abbandonare Firenze. Fors'anche lo era di più; poichè la lettera scritta a Luigi il Moro, pochi mesi prima della sua caduta, per avere i residui del suo onorario, onde poter almeno comperarsi delle vesti e pagare i suoi operai, è concepita in termini che non lasciano alcuna dubbiezza sullo stato di miseria in cui l'aveano ridotto il suo disinteresse e la sua moderazione. Ei vi esprime l'intenzione di rinunziare all'arte sua che avealo reso sì ricco di gloria, ma che ora

(1) Citerò specialmente il bel dipinto del Cenacolo, di Gaudenzio Ferrari, nella chiesa *della Pace* in Milano.

non gli somministrava più di che vivere (1); e quasi al momento stesso in cui Luigi il Moro, facendo ragione alle sue giuste querele, lo donava della proprietà d'un poderetto di sedici pertiche nelle vicinanze di Milano (2), la stessa fatalità che avealo rimosso dalla terra natale nella sua gioventù, allontanavalo pur anco dalla sua patria adottiva negli anni maturi, senza che la speranza di ritornare a Firenze raddolcisse per nulla l'amarezza del suo secondo esilio. Ei lasciava dietro lui incompiuta la sua opera prediletta, la sua accademia disorganizzata, i suoi discepoli senza padre ancor più che senza maestro; egli abbandonava un paese fecondato da' suoi lavori, arricchito dalle sue scoperte, abbellito da' suoi capo lavori, costretto forse a scegliere la protezione dei Borgia o quella dei Medici, di cui non avea dimenticato gli sdegni.

Cesare Borgia, così destituito d'ogni senso del bello come d'ogni intelligenza del bene, non seppe trarre da Leonardo che servigi in attinenza alle sue viste ambiziose. Lo elesse a suo architetto militare e lo incaricò dell'ispezione delle sue fortezze nella Romagna e nell'Umbria. Si dura fatica nel figurarsi la stessa mano che aveva eseguito il dipinto della Cena, disegnare dei piani di fortificazione o costruire dei covili a quella bestia feroce! Per buona sorte questo cómpito durò poco tempo. E più buono per lui che la repubblica di Firenze, francata pel momento dal giogo dei Medici, fruisse in allora, sotto un transitorio reggimento, del suo estremo crepuscolo di gloria e di libertà, prima di cominciare la sua dura espiazione del supplizio di Savonarola; di modo che Leonardo rinvenne nella sua patria degli uomini che lo stimavano sui quali non avea fatto nessun conto, e che si adoperarono a procacciargli un impiego onorevole e lucrativo rispondente a' suoi talenti (3).

Ma queste inattese consolazioni furono amareggiate da miserie non meno impreviste. Il terrore del 1498 assaliva anche la scuola fiorentina, o almeno gli artisti che ne com-

(1) Vedi la lettera stampata letteralmente nella nuova edizione del Vasari, vol. III, p. 57.

(2) L'atto di donazione porta la data del 16 aprile 1499.

(3) Non mi son creduto in debito di seguire in tutto il suo rigore l'ordine cronologico dopo la partenza di Leonardo da Milano. Ei fece un breve soggiorno a Firenze prima di mettersi ai servigi di Cesare Borgia; ma fu dal 1502 al 1507 ch'eseguì i più riputati suoi lavori.

ponevano il fiore. Il suo antico condiscepolo Lorenzo Credi, il cui stile così somiglievole al suo rivela la fraternità delle scuole, non poteva rimettersi dalla disperazione in che avealo gettato la tragica morte del profeta domenicano, e voleva chiudere i suoi giorni all' ospitale di santa Maria Nuova. Il vecchio Botticelli, il solo a cui Leonardo abbia dato il titolo di amico nelle sue opere didattiche ([1]), avea smarrito, in seguito alla stessa catastrofe, quell' estro festevole che faceva già le delizie de' suoi compagni, e le angoscie della povertà giungevano ad aggravare per lui quelle della tristezza. Ma ben maggior dolore gli cagionò il declinare dell'amico suo, il Perugino, che spinto in una via di decadenza, non produceva più che concezioni e lavori volgari. I frequenti pellegrinaggi che egli venne facendo a Firenze durante il soggiorno di Leonardo, non lo tolsero dal suo rapido pendio. Grande influenza invece esercitò Leonardo su Raffaello, allo sviluppo intero del cui genio tornava quasi necessario il contatto con un artista, se non più potente, più maturo, dotato di analoghe virtù artistiche, egualmente robusto e squisito nel suo pensiero estetico, e per giunta fornito di una scienza profonda e di una esperienza consumata. Ad apprezzare le conseguenze de' rapporti fra Leonardo e Raffaello sarebbe sufficiente il quadro di quest'ultimo, che trovasi nella galleria del Belvedere a Vienna, dipinto nel 1506 per la chiesa di san Celso di Milano, probabilmente dietro invito dello stesso artista fiorentino ([2]). I particolari e il colorito generale del paesaggio, la naturalezza delle stoffe, l'eguaglianza delle membra, la magia del chiaroscuro e più che tutto un' espressione ridente diffusa sull'insieme della composizione, attestano un progresso notevole acquistato sullo studio dei quadri di Leonardo, e sono quasi il principio di una nuova maniera per l'artista dell'Umbria, attinta alle ispirazioni del solo genio degno di porlo allato del suo.

Emulazione, amor di patria, amor dell'arte si trovano congiunti onde imprimere un nuovo slancio all' attività di Leonardo, e a sviluppare in lui il proposito ambizioso di sorpassare non solo i suoi emuli, ma di superare sè

(1) *Trattato della pittura*, cap. 9.
(2) Esiste un disegno di Raffaello copiato verso quell'epoca da un cartone di Leonardo.

stesso. Ed era in vero cosa difficile, a non dire impossibile nel campo religioso; ma nella via in cui stava per mettersi, da lui non per anco tentata, nella via della composizione storica e nazionale, sciolta da ogni pastoja dinastica, poteva camminar diritto e andare ben lungi; e comunque terribile fosse la concorrenza di Michelangelo, non aveva ragionevolmente a temere di rimaner ad esso inferiore, tanto meno di restar inferiore alla pubblica aspettativa.

Si diedero dunque entrambi a comporre que' famosi cartoni, che ebbero tanta parte nella storia della scuola fiorentina, e il cui studio divenne quasi una pratica obbligata degli artisti avvenire.

Michelangelo, che voleva ad ogni costo campeggiare nel nudo, disegnò un gruppo di guerrieri che si bagnano nell'Arno. E Leonardo intese invece a prendersi la rivincita sul mal giuoco che gli capitava a Milano, e non si lasciò andar l'occasione d'introdurre nel disegno, rappresentante una battaglia (1), il suo animal favorito, e non più sottomesso quasi una macchina al capitano, ma scalpitando e sbuffando in mezzo alla foga de' combattenti, tutto un corpo col suo cavaliere e compreso della sua impazienza di vincere. Ancora si conservano parecchi de' suoi disegni preparatorii alla composizione del cartone (2), e vi si veggono cavalli di battaglia in tutte le attitudini, in tutti i gradi d'animazione. Quello del generale nemico era il più evidente e fuggiva spaventato, mentre il suo cavaliere giaceva boccone nella polvere (3). Diversi gruppi si rannodavano senza confusione. Leonardo s'era dapprima disposto in mente le varie parti del soggetto, e quasi delineate le linee principali in un promemoria scritto che conservasi ancora (4). Infine dopo due o tre anni di preparativi, spesso interrotti da altri lavori, intraprese l'affresco, ma secondo un processo che cresceva di molto la naturale lentezza dell'artista, sempre impassibile a' rimproveri di chiunque, fossero principi o magistrati, quando ne andava di mezzo il decoro dell'arte e la coscienza dell'artista. D'altra parte, il

(1) La battaglia d'Anghiari vinta dai Fiorentini, nel 1440, contro Picciuino, generale del Visconti.

(2) Gerli, *Disegni di Leonardo da Vinci*, tav. 25-28.

(3) Sono inesatti i particolari dati da Vasari sulla composizione del cartone.

(4) Amoretti, *Memorie storiche*, ecc., p. 96.

suo disinteresse, questa virtù ch'egli trovava modo di esercitare dovunque, andava pressochè sempre accompagnata ad una rudezza (1), che certo non gli amicava gli animi, a cui aggiungi le rivalità di professione, le gare di mestiere, ed avrai altre ragioni o se vuoi altre scuse della sua lentezza. Egli avea già fatto ombra a Michelangelo, quando nel 1503 venne consultato del luogo più conveniente alla statua del Davide (2); sicchè il massimo Buonarroti non nutrì più mai pel suo rivale, meno di lui fortunato, quella simpatia che è tanto naturale e tanto feconda tra due genii di tale natura. L'incarico che si offerse a Leonardo di eseguire i modelli delle tre statue di bronzo, che volevansi collocare al di sopra della porta settentrionale del battistero, diede forse nuova cagione di dispetto (3); poi sorvennero altri disgusti a motivo della parte che Leonardo si prese nei lavori per deviare il corso dell'Arno (4). Tutti questi motivi riuniti intiepidirono singolarmente il suo zelo patriotico nel lavoro che avea sì lietamente intrapreso; e gli resero preferibili i cómpiti più modesti, che almeno non gli accagionavano altri dispiaceri fuor quelli che si dava egli stesso, anelando continuo alla maggior perfezione possibile.

E nulla valse meglio a soddisfare questa sua nobile ambizione del ritratto di Mona Lisa, più nota sotto il nome della Gioconda, una delle maggiori creazioni dell'arte. Le copie moltiplicate all'infinito (5), senza distinzione di scuole, sono il miglior attestato del merito di un lavoro, che al suo apparire venne accolto dall'entusiasmo, e che si mantenne fino a' giorni nostri, tra il mutarsi di gusti e di dottrine, ammirato e imitato. L'artista, secondo Vasari, vi lavorò quattro anni consecutivi, e dopo ciò comprendiamo la quasi direi microscopica perfezione dei minimi particolari, così per l'economia della luce come per l'eguaglianza delle

(1) Vasari, *Vita di Leonardo.*

(2) Gaye, *Carteggio artistico*, v. II, p. 335.

(3) Queste tre statue, che veggonsi tuttora, vennero poi fuse in bronzo sui modelli di Leonardo.

(4) Gaye, *Carteggio*, ecc., vol. II, p. 629.

(5) La migliore di queste copie si è quella di Woodburn, a Londra. Noterò inoltre quella di Lyversberg a Colonia, quella di Monaco, e quella del cardinal Fesch, che differisce dalle altre per alcuni accessorii. Il disegno originale trovasi presso Vallardi a Milano.

forme e l'incomparabile finitezza del disegno; e quantunque la tinta calda delle carni sia un poco affiacchita nel volto al contrario delle mani ov' è benissimo conservata, il piacere che provasi in contemplare quel quadro è in perfetta armonia col titolo che porta.

Per mala sorte si perdettero le tracce dell'altro ritratto, ch'egli dipinse verso la stessa epoca, quello della bella Ginevra de' Benci, che Ghirlandajo avea collocato qualche anno prima in uno de' compartimenti della sua grande pittura a fresco, in santa Maria Novella. Veggendo quel delicato e gentile profilo, comprendesi come gli artisti si dovessero piacere a riprodurlo anche dove una tale licenza diveniva un sacrilegio; ma quel che meno si comprende si è come mai questo ritratto, se venne realmente eseguito da Leonardo (1), riunendo in sè il pregio artistico alla bellezza dell'originale, non si moltiplicasse o almeno non si riproducesse come quello della Gioconda.

Presso Amerigo Benci, padre di Ginevra, trovavasi quello schizzo di una Adorazione dei Magi, che vedesi presentemente nella galleria del gran duca a Firenze e che rimane inintelligibile per tutti coloro a cui la pratica del pennello non ha insegnato a decifrare i geroglifici dell'arte; ma gli iniziati, i quali a forza d'ammirazione e di osservazione, giungono a indovinare più o meno bene quel che v'ha di misterioso nelle concezioni di un artista, di Leonardo per esempio, colgono i rapporti secreti che uniscono tra loro i frammenti materiali di una creazione incompiuta, ed ammirano un'opera d'arte ove la comune deplora un tentativo abortito.

In un primo viaggio che Leonardo avea fatto a Roma qualche tempo prima d'intraprendere il cartone della battaglia d'Anghiari (2), avea dipinto nel chiostro di sant'Onofrio uno di que' quadri, tanto comuni nel XV secolo, frequenti pure nel suo, che aveano un valore di memoria di famiglie ed insieme di tributo di devozione. E fu il solo quadro di tal genere che Leonardo dipingesse. Raffigura esso la Vergine, che presenta il bambino Gesù ad un benefattore, forse del convento, in ginocchio. Non si comprende come

(1) Vasari lo afferma in modo che non lascia alcun dubbio: *Ritrasse la Ginevra d'Amerigo Benci cosa bellissima.*

(2) Questo viaggio dovette aver luogo tra il 1504 e 1505, ed è attestato da un documento del Gaye, *Carteggio*, vol. II, p. 89.

l'artista venisse chiamato a decorare di questo affresco, meglio conservato di quello di Milano, il luogo consecrato in appresso dalle sventure, dalla morte e dalla tomba del Tasso. È possibile che vi fosse chiamato dal Pinturicchio, il quale verso la stessa epoca dipingeva gli affreschi dell'abside e che, come discepolo del Perugino, avrà simpatizzato coll'amico del suo maestro.

Leonardo compì sollecitamente il lavoro perchè non distratto da alcun altro; ma appena di ritorno a Firenze, ricadde in quella sua fallace opinione di poter condurre contemporaneamente parecchie opere, e a tutte quelle cui s'era già messo, volle aggiungere una Sacra Famiglia per la chiesa dell'Annunciata, che Filippino Lippi rinunciò in deferenza al grande artista. Leonardo, affrettato dagli altri suoi lavori, non eseguì che il cartone della Sacra Famiglia, il quale esposto in una camera del convento dei Fratelli Serviti, gli procurò per due giorni un vero trionfo, come nessuna delle sue opere compiute aveagli forse procacciato. Uomini e donne, giovani e vecchi, confusi in un'estasi comune, si affollavano a godere uno spettacolo, che interessava ad una il sentimento estetico e il sentimento religioso, e tutta Firenze sfilava in processione come davanti un'immagine miracolosa (2); e tuttavia non v'era ancora il colorito, senza il quale sembra impossibile fermare gli sguardi del popolo. Ma dal lato della composizione e del disegno il cartone, conservatosi benissimo fino a' dì nostri (3), non lasciava nulla a desiderare, ed anche la vivacità del colorito era in qualche parte supplita dal contrasto sapiente dei lumi e delle ombre.

Non erano dunque gli estimatori, nè gli estimatori intelligenti che mancavangli in patria; non era l'impiego onorevole e lucroso del suo ingegno, posciachè la repubblica, le chiese, le famiglie se lo disputavano e gli lasciavano appena il tempo di respirare; ma ai disgusti cagionati da potenti rivalità e dalle esigenze dei magistrati che lo sollecitavano di continuo ad uscire dalla sua abituale lentezza,

(1) Filippino dipinse nullameno il quadro sul cartone di Leonardo, e quell'opera fu l'ultima sua. La parte inferiore venne terminata dal Perugino.

(2) Vasari, *Vita di Leonardo*.

(3) Questo cartone, portato da Leonardo in Francia, trovasi attualmente all'Accademia reale di Londra.

venne ad unirsi un grave dolore; suo padre moriva e con lui rompevasi il legame più tenace che lo attaccava alla patria sua. Influiva dall'altra parte la memoria di Milano, cui chiamavalo non solo affezioni, che il tempo e l'assenza non aveano menomamente indebolite; ma novelle prospettive artistiche, risplendenti alla sua fantasia, vagheggiate dal suo cuore. La conquista straniera, invece di accrescere il terrore che l'avea preceduta, ispirava poco a poco confidenza in un avvenire migliore, confidenza che non fondavasi su semplici promesse, ma sopra atti positivi, dettati da quella saggezza e generosità, che doveano meritare al re conquistatore il titolo di *Padre del popolo*. Fra questi atti il più popolare fu senza dubbio la scelta de' luogotenenti, a cui delegò il governo della Lombardia durante la sua assenza. Questi luogotenenti erano Trivulzio e Chaumont. Il milanese Gian Jacopo Trivulzio, esoso al partito italiano, seppe mostrare che la sua devozione al nuovo padrone non era per nulla servile, e fece al paese tutto quel bene che può farvi un rinnegato; e il maresciallo di Chaumont cercò in ogni maniera di guadagnarsi l'amore de' lombardi non come straniero e rappresentante di re straniero, ma come uomo e come padre de' sudditi affidati al suo governo. E non era solo un savio amministratore, ma un caldo protettore delle arti, siffattamente che per opera sua l'impulso dato da Leonardo alla scuola lombarda non andò perduto, e riprese il suo slancio come innanzi la conquista. È a credere anzi che s'estendesse il movimento all'architettura; poichè l'architetto Omodeo trovossi talmente affollato di lavori, che dovette rinunciare a scolpire la facciata della Certosa, opera che avea riservato a' suoi ultimi anni, e proponevasi come l'ultima e la più gloriosa. Si lavorò eziandio con crescente ardore alla costruzione del Duomo, e i contrasti quasi pubblici cui avea dato luogo l'erezione della cupola sotto Luigi il Moro, rincominciarono sotto Luigi XII e il suo luogotenente, a motivo della porta settentrionale, che volevasi rispondente all'imponenza dell'edifizio. I cinque più rinomati architetti di Milano presentarono i loro disegni, che vennero discussi nella memorabile seduta del 26 giugno 1503 con istraordinaria vivacità. Ciò non impediva a Dolcebono, il più valente collega d'Omodeo e quegli cui tornavagli più necessaria l'assistenza, d'intraprendere nel medesimo anno la costruzione della chiesa di san Maurizio.

Del resto la Francia, che così incoraggiava l'arte lombarda, non avea più nulla ad invidiare all'Italia. Le arti del disegno propriamente dette, e con esse le arti di lusso aveano preso uno slancio straordinario, particolarmente negli stati del duca di Borgogna. Gli stessi lavori di ornamento militare o di decorazione interna delle case, come i mobili scolpiti, e soprattutto le tappezzerie d'alto liccio, quest'industria meravigliosa che sino a' dì nostri si serbò lavoro d'arte, non aveano più nulla da imparare dall'imitazione italiana. Quanto alla pittura propriamente detta, Giovanni Van Eyck inventava il colorito, e gli artisti francesi, anche sotto i predecessori di Francesco I, sviluppavano l'arte e il gusto estetico nella patria loro. Alla corte di Luigi XI erasi formata, per esempio, una scuola calligrafica del tutto indipendente dalla scuola di Fiandra. Non è per anco deciso se alle miniature di Memmelink nel breviario Grimani a Venezia od a quelle di Stefano Fouquet a Tours nel libro di preghiere che trovasi presso Brentano a Francoforte, debbasi la preferenza o meglio la preminenza tra i capolavori che l'Europa possiede in tal genere (1); poichè l'Italia, insuperabile nell'alta pittura, si lasciò forse vincere nel modesto ramo del disegno e della miniatura mistica. E che non fosse un volubile capriccio il titolo dato a Stefano Fouquet di *pittore di corte,* lo è provato da ciò che Luigi XI, con tutto il suo triste aspetto e il suo ignobile corteo, aveva idee giustissime in fatto d'arte, e i suoi giudizii sugli artisti contemporanei ed anche sugli artisti stranieri sono tali, da meritare tutto il nostro assentimento. L'acuto suo sguardo avea scorto al di là delle Alpi, nella scuola veneziana, quegli ch'entrava innanzi ad ogni altro, e Lomazzo ne fa sapere che Giovanni Bellini era il suo pittore favorito come Francesco Sforza il suo eroe di predilezione (2). Questo gusto o reverenza per le opere d'arte, formante uno strano contrasto colle sue abitudini materiali, fu uno degli affetti che più perdurò nell'animo suo; poichè, quando sentì venirgli meno la vita, volle ei stesso regolare le dimensioni, la forma e l'ornamentazione del sontuoso monumento,

(1) Questo monumento della scuola francese si compone di diciassette fogli, che vennero staccati dal manoscritto. La Biblioteca imperiale possiede due altri manoscritti (Tito Livio e Flaviano), ornati di miniature dello stesso artista, ma di merito inferiore.

(2) Lomazzo, *Idea del tempio della pittura,* cap. 26.

che gli si doveva elevare nella chiesa di Nostra Donna di Cléri (1). Gl'incoraggiamenti reali, lungi dal mancare, promossero dei capolavori d'architettura e di scultura, i quali recarono più o meno l'impronta dell'eleganza che dominava a quell'epoca (2). Se le miniature del libro d'Oro di Anna di Bretagna furono eseguite sotto questo regno, come la gioventù dal ritratto sembra indicarlo (3), si può dire senza tema di esagerare che questo ramo dell'arte avea di già raggiunto il sommo della perfezione, e che il celebrato Atavante, di cui Firenze andava sì altera, era stato sorpassato.

Fu però sotto il regno di Luigi XII che la protezione reale, mirabilmente assecondata da quanto l'attorniava, venne esercitata su maggiore scala, in grazia al gusto naturale di lui per il bello e alle impressioni ricevute in sul fiore degli anni, nonchè alla felice influenza della regina Anna e del cardinale d'Amboise, il più splendido e intelligente protettore che le arti abbiano avuto mai in Francia; e soprattutto in grazia al grado di maturità, a cui era giunta la nazione francese per il proprio ingenito sviluppo e per la sua forza d'assimilazione. Fa duopo pertanto considerare il principio del secolo XVI come l'epoca del suo maggior rifiorimento, in cui, cioè, la facoltà del giudicare essendosi trovata allo stesso grado di quella del produrre, ne derivò quel gusto squisito, che disgraziatamente ebbe così corta vita, facendo sì che gli animi fossero tocchi dal bello sotto tutte le forme e tutte le manifestazioni, vuoi che venissero dalle scuole indigene o dalle scuole straniere. L'architettura nazionale non si lasciava peranco soppiantare dall'architettura italiana, e il veneziano Fra Giocondo fu per così dire costretto a transigere con essa. Ma non esisteva fra le due nazioni lo stesso antagonismo per le arti del disegno, e non solamente si subì senza contrasto l'influenza delle grandi scuole italiane, ma si adoperarono indistintamente gli artisti nazionali e stranieri all'erezione dei

(1) Questa tomba, alla quale lavorarono un orefice bolognese ed un fonditore fiammingo, fu distrutta durante le guerre di religione.

(2) Filippo di Comines parla dei grandi lavori artistici che il re faceva eseguire ad Amboise, *da parecchi eccellenti artefici intagliatori e pittori, che avea condotto da Napoli.*

(3) Questo manoscritto passò dalla Biblioteca imperiale nel museo dei sovrani.

funebri monumenti, che primeggiano nella storia della scultura di quest' epoca. Se da un lato a Giovanni Just e a Michele Colombe erano allogate le tombe dei figli di Carlo VIII a Tours e dell'ultimo duca di Bretagna nella cattedrale di Nantes, vedevasi dall'altro uno statuario di Modena, per nome Paganini, eseguire l' avello dello stesso Carlo VIII in bel marmo nero con figure in bronzo dorate, per tacere delle sculture che questo monarca avea seco portate dalla sua spedizione di Napoli, e che appartenevano ad una colonia di fresco fondata in quel reame da uno dei migliori artisti della scuola fiorentina (1).

La scuola francese pertanto conservava la propria indipendenza, e stavo per dire il suo primato, nei due rami estremi dell' arte, cioè nell' architettura e nella miniatura. Nella scultura essa accettava la temuta concorrenza dello scalpello italiano; ma nella grande pittura religiosa, che è la regione più sublime dell'ideale, non aveva incarnato ciò che il suo slancio primitivo sembrava promettere. Ora il giudizio estetico, che da mezzo secolo erasi in peculiar modo affinato, avea rinvenuto un largo campo d'esercizio in seguito alle spedizioni francesi in Toscana e soprattutto in Lombardia, ove i capolavori che s'incontravano ad ogni piè sospinto, producevano una specie di bagliore, che profittava ai vincitori ed ai vinti; mentre la superiorità delle armi negli uni assorellata alla superiorità delle creazioni ideali negli altri, determinò quella conquista reciproca, i cui frutti non si fecero lungamente desiderare.

Bisogna ammettere un' avanzata educazione estetica per ispiegare l'entusiasmo che eccitavano alla corte di Luigi XII i lavori della scuola lombarda, entusiasmo che si mantenne e se fu possibile s'accrebbe durante tutto il suo regno. E per verità la Francia era di que' tempi governata da un ministro geloso di ogni maniera di gloria del proprio paese: che congiungeva ad un'elevata intelligenza politica un gusto naturale per le cose sublimi, che aspirando ai seggi più eminenti, recava sempre una specie di grandezza ed anche di disinteresse nelle sue viste più ambiziose; che onorò la porpora romana più che nessun altro principe della Chiesa, depositario allo stesso titolo di lui dell'autorità reale; che

(1) Avrei dato maggiore sviluppo a questa digressione se avessi conosciuto a tempo l'eccellente opera di Leone Laborde, sul rinascimento delle arti alla corte di Francia.

avendo sembianza di far valere a vantaggio de'suoi il credito, di cui godeva presso il suo signore, non si lasciò giammai soggiogare da ignobili motivi, facendosi perdonare l'avere anch'egli abbruciato il suo grano d'incenso all'idolo del despotismo, mercè l'uso generoso e illuminato che fecero del loro potere i varii membri della sua famiglia distribuiti da lui ne'più importanti ufficii della Chiesa e dello Stato. Infatti Giacomo d'Amboise, fratello, nella sua qualità d'abbate di Cluny, condusse a compimento lo splendido edifizio omonimo, oggidì convertito in Museo storico e nazionale. Suo nipote, il cardinale di Clermont-Lodève, come vescovo di Auch, fece eseguire da Arnaud de Mole le ricche vetriere della cattedrale. Da ultimo, un altro nipote di lui, Carlo d'Amboise, più noto nelle storie col nome di maresciallo di Chaumont, allorchè era governatore del Milanese, iniziò e condusse a buon termine l'onorevole trattativa per cui acquistò a sè un amico, e al re di Francia un pittore, Leonardo da Vinci. Ma tutto quanto poterono fare i nipoti insieme e i fratelli di lui, sono un nonnulla a petto della protezione esercitata dal cardinale stesso così in Francia come in Italia; siccome quegli che mandava a Roma, a sue spese, Giovanni Just e Fra Giocondo, per copiare gli arabeschi di fresco scoperti, e facevasi ad un tempo venire da Milano il pittore Andrea Solari per decorare il celebre castello di Gaillon, una delle più splendide meraviglie del secolo e del regno, che solo basterebbe a rendere immortale il suo nome.

In quanto a Luigi XII, la sua non fu mai quella frivola protezione, che è comune a quasi tutti i sovrani, e non ha altro scopo tranne quello d'accrescere d'alcun poco la popolarità dei principi, e aggiungere qualche ornamento ai mobili della corona. Si può dire che per lui l'arte fu proprio un oggetto di gusto, ed era per dire un affare di cuore; ed anche le trattattive concernenti Leonardo da Vinci, furono condotte come un affare di stato, in cui intervennero attivissimamente la diplomazia francese e la fiorentina, non altrimenti che se la conquista del milanese non fosse stata completa a'suoi occhi senza quella del sommo artista.

La sua entrata trionfale in Milano non rassomigliò per nulla all'ingresso di un vincitore, e fin d'allora si conobbe che il titolo di *padre della patria* non gli era stato dato dall'adulazione dei cortigiani. La sua popolarità s'accrebbe di quella della buona Anna di Bretagna, che impietosita

della miseria dei milanesi, ottenne la riduzione della metà della tassa di guerra che doveano pagare. Perciò quando essa mise felicemente alla luce un figlio, l'avvenimento celebravasi a Milano con una solenne processione di tre giorni. Il re conquistatore poteva ormai ammirare da presso le opere del grande artista fiorentino, delle quali avea da lungi concepito tanto desiderio, e non gli sarebbero mancate occasioni di addimostrare la sua alta stima a quel genio sovrano, stima che qualche anno appresso gli farà rifiutare di salir sul carro di trionfo preparatogli. Il re volle però rispettare i tesori artistici della Lombardia, e il solo che trasportasse seco, quasi a titolo di memoria, fu quel prezioso manoscritto del quale abbiamo parlato più sopra, e le cui miniature accennano se non il pennello, almeno la matita di Leonardo. Luigi XII aveva tanto bisogno di Leonardo, che in mezzo alle gravi faccende di stato, fra i preparativi della spedizione contro la città di Genova rivendicatasi in libertà, alla vista di un piccolo quadro dell'artista italiano, recato alla sua residenza di Blois, non ebbe riposo finchè non chiamò, ed è facile comprenderne il motivo, l'ambasciatore di Firenze, Pandolfini, il cui nome leggesi tuttora sul fregio della porta del suo elegante palazzo, che vuolsi costrutto su disegno di Raffaello. I particolari del singolare abboccamento, quali trovansi consegnati nel disegno che di fresco pubblicò il Gaye (1), sono interessantissimi a più ragioni; dapprima perchè ci rivelano in Luigi XII l'ammiratore entusiasta d'un genio veramente sublime; poi mettono in nuova luce quell'anima cristiana che richiede al magico pennello del pittore fiorentino, non le mitologiche profanazioni ricerche dalle altre corti, ma unicamente *quadri della Beata Vergine, e forse il suo ritratto* (2). Il re vuole che il suo desiderio sia diviato, trasmesso alla signoria di Firenze, e s'esprime in termini più presto di comando che di preghiera, insistendo inoltre affinchè l'ambasciatore, compatriota e amico di Leonardo, gli scriva di non muoversi da Milano ove si trovava, e di attendere il suo arrivo.

Giammai il cuore di Leonardo avea provate maggiori consolazioni. Ritrovava, dopo sette anni di assenza, i suoi

(1) Gaye, *Carteggio degli artisti*, vol II, p. 95.
(2) *Id.*, *ibid*, pag. 37.

amici, e Melzi, il più caro di tutti, gli avea fatto gustare nella sua villa di Vaprio le dolcezze della più cordiale ospitalità. A Milano godeva l'affezione di tutti, e poichè non s'era piegato davanti alcun idolo, gli si schiudeva davanti la prospettiva di un avvenire onorevole e sicuro, che avrebbe accettato senza servilità e che non macchiando la dignità della sua vita, lascierebbe intatta la sua fama. Così almeno egli la pensava, ma i rigidi magistrati della sua patria, fedeli al loro sistema politico, non gli risparmiarono i rimproveri e persino le accuse più oltraggianti (1) per obbligarlo coll'onore a ritornare a Firenze ed abbandonare un governo straniero. Ma oltre la scettro reale steso da lungi per abbagliarlo, v'avea a Milano Giorgio d'Amboise, il nuovo governatore di Milano, che lo tratteneva non solo col potere del magistrato ma coll'amicizia dell'uomo di gusto, che sapeva giudicare degnamente l'artista e le opere sue. In una lettera che il maresciallo scriveva alla signoria in favore del suo illustre protetto, confessa ch'ei lo amava prima di conoscerlo nelle sue opere, ma dopo averlo conosciuto, trovava che la sua fama era inferiore a' suoi meriti, e che messolo alla prove, non era solo soddisfatto, ma stupito (2). Vi ha in questa lettera tale una cordiale sincerità, che non si è per nulla meravigliati come Leonardo abbia poco dopo ottenuto il titolo di *pittore del re di Francia* (3).

Gli anni che corsero dal 1507 al 1511 furono i più felici e gloriosi di Leonardo. L'amicizia generosa del maresciallo di Chaumont, la filiale devozione de'suoi discepoli, pei quali, secondo la testimonianza del Melzi, era ad un tempo un maestro ed un ottimo padre (4), soddisfacevano tutti i bisogni del cuor suo. Il primo denaro che toccò de' suoi nuovi lavori, venne spartito in eguali somme tra esso e il discepolo Salaino, che voleva costituire una dote a sua sorella. Ma la munificenza reale provide al vuoto causato dalla generosità del grande artista, al quale non mancò occasione per testimoniare al re la sua riconoscenza; giacchè è a credere che l'arco di trionfo innalzato dai milanesi al re straniero fosse disegnato da lui. Correva allora

(1) Gaye, *Carteggio degli artisti*, vol. II, p. 37.
(2) *Id*, *ibid.*, p. 95.
(3) Questo titolo gli venne dato nel 1506; ma non andò allora in Francia.
(4) Citato da Amoretti, *Memorie storiche*, p. 103.

il 1509, l'anno medesimo della vittoria di Agnadello, il più splendido fatto d'arme del maresciallo di Chaumont, e Leonardo non dovea certo rimaner indifferente ad un avvenimento sì propizio per i francesi, ei che soleva chiamare Luigi XII *nostro re cristianissimo.*

Ma, ohimè, due anni dopo la morte di Carlo d'Amboise, segnava il termine di quella quieta e gioiosa esistenza di Leonardo, come il sacco di Brescia segnava il termine della popolarità francese in Lombardia (1512). Bentosto La Palisse dovette lasciar Milano, e il figlio di Luigi il Moro, Massimiliano Sforza, ricuperò il ducato paterno con grande allegrezza degli abitanti, che sapevano ormai far il debito conto della dominazione francese. Egli è facile immaginare quanto avesse Leonardo a soffrire dal nuovo governo, da que' patrioti pei quali la memoria di Chaumont era egualmente infame della memoria di La Palisse, e che si studiavano di erigere gli archi trionfali al nuovo duca sul luogo medesimo per dove era passato il re di Francia (1). Ma Leonardo non disperò in un ritorno di fortuna, mentre la storia lo ammaestrava abbastanza della fragilità dei governi d'allora, e avea veduto quasi passargli davanti, prima e dopo la battaglia, i vincitori di Agnadello e di Ravenna. In fatto Gian Jacopo Trivulzio e La Tremouille non tardarono a riprender possesso di Milano; ma obbligati di bel nuovo ad abbandonarlo, si segnò un trattato di pace col quale Luigi XII rinunciava definitivamente il Milanese.

Il ravvicinamento delle date ne trarrebbe a supporre che Leonardo si disponesse a partire subito dopo la ratificazione del trattato (2). Questa prova era più dura di tutte le precedenti a motivo della perdita che vi faceva il suo cuore, a ragione delle belle speranze svanite, a ragione della vecchiezza che avanzava, a cui non poteva trovare un onorevole asilo in patria, dominata com'era da' Medici e da' loro partigiani che non furono giammai i suoi; ma, d'altra parte, veniva grandemente addolcita non dico dall'afflizione de' suoi discepoli, ma dalla risoluzione che presero di seguirlo ad ogni fortuna e incamminarsi seco lui verso la città eterna, verso Roma. Così la scuola milanese emigrò si può dire in massa, formando intorno al suo venerabile patriarca un

(1) *Cronica Milanese di Burigozzo.*

(2) Il trattato fu segnato a Loudra il 7 agosto 1514, e Leonardo partì da Milano il 24 settembre.

corteggio, quale nessun artista, prima e dopo di lui si ebbe in pari circostanze. Lo stesso Leonardo ci ha conservato la data di questa emigrazione di famiglia, ma senza aggiungervi una parola, che ne riveli lo stato dell'anima sua (1). Un' altra nota, un po' meno concisa, ci permette di seguire le tracce loro fino a san Colombano sulla riva sinistra del Po, a' piedi di una incolta collina, ove si riposarono il terzo giorno, e da dove Leonardo volle disegnare, come ultima memoria, uno schizzo del paese che aveano davanti gli occhi (2).

Ma prima di render conto della loro peregrinazione, ci conviene parlare delle opere eseguite da Leonardo durante i sette anni del suo secondo soggiorno a Milano. I quattro primi avrebbero potuto essere fecondi al pari che felici, se non fossero stati assorbiti in gran parte dal lavoro idraulico del canale della Martesana, già cominciato sotto Luigi il Moro, e se la costruzione del grande serbatojo di san Cristoforo colle sue dipendenze non l'avessero obbligato ad una assidua sorveglianza, in ricompensa della quale il re gli accordò una parte nei profitti dell'intrapresa (3). Quanto alle opere d'arte propriamente dette, la loro enumerazione e solo la loro indicazione riesce difficilissima a motivo dell'assoluto silenzio che tenne Vasari su questo lungo e importante periodo della vita di Leonardo. Durante il qual periodo e in tutto il tempo, in cui non venne impiegato in lavori di materiale utilità, si consacrò esclusivamente alla pittura, vuoi che s'accomodasse al desiderio de' suoi nuovi protettori, vuoi che memore troppo delle tribolazioni accagionategli dalla sua grand' opera di scultura, rifuggisse dal prender in mano lo scalpello. Il governatore di Milano, nella sua corrispondenza coi magistrati della repubblica fiorentina, parla vagamente e brevemente di disegni e di lavori d'architettura, al compimento dei quali sembra attaccasse gran pregio, ma non dice parola che ajuti le nostre congetture intorno all' indole loro. Tutti i disegni degli archi trionfali e degli altri apparecchi della festa in occasione dell' entrata di Luigi XII, disparvero irremissi-

(1) Si legge nella prima pagina del volume B de' suoi manoscritti: *Partii da Milano per Roma addì 24 di settembre con Giovanni, Francesco Melzi, Salai, Lorenzo, el Fanfoja.*

(2) Amoretti, p. 113.

(3) *Ibid.*, p. 104.

bilmente. Dicasi lo stesso di varii ritratti; il più celebre dei quali, il ritratto di Gian Jacopo Trivulzio, che vedevasi ancora a Milano ai tempi del Lomazzo (1), avrebbe dovuto essere salvato dall' obblio e dalla distruzione per l' importanza del personaggio, che ebbe parte sì luminosa nella storia. Solo conservasi il ritratto di Gerolamo Morone, il cancelliere del duca Massimiliano Sforza, nel quale Leonardo ha rianimata la fredda e impassibile fisonomia del politico, ed ha saputo darvi lo sguardo acuto e penetrante del diplomatico (2).

In mancanza di lavori di data autentica, niente ne impedisce di riferire a questa lacuna di quattr'anni lasciata dal Vasari, alcuni quadri di data incerta ma di una maturità di stile, che ne permette molta larghezza nel giudicare dell'epoca a cui appartengono. Tale è quel san Giovanni Battista della galleria del Louvre, la cui testa è modellata con una finezza spinta fin dove l'arte può giungere, e la cui perfezione *tecnica* non venne giammai superata. Non è lo stesso della perfezione *poetica;* giacchè quantunque il volto del santo respiri un certo entusiasmo, invano vi ricerchi quell'ideale *ascetico* attuato più o meno felicemente dalla pittura cristiana, ma che Leonardo con tutto il suo genio non seppe mai raggiungere. Sembra nulladimeno che la storia del precursore avesse per lui una speciale attrattiva, e se non si sapesse pel suo testamento che l'arcangelo Michele era il suo santo di predilezione, si sarebbe tentati di credere che il suo santo fosse invece Giovanni Battista, tanto pare essersi compiaciuto in quella leggenda e aver appreso a' suoi discepoli a compiacervisi; ma si deve poi convenire ch'egli era più atto a comprenderne il lato tragico che il lato mistico. Fu egli che mise in voga nella sua scuola il tema naturalmente poco artistico della decollazione. La testa troncata di san Giovanni Battista sur un piatto, che vedesi all'Ambrosiana di Milano, coll'acconciatura dei capelli rilevata d'oro, può essere opera di un discepolo su disegno del maestro, ma è certo che vi avea a Firenze un piccolo quadro dipinto da Leonardo stesso (3), che figura

(1) *Trattato della pittura*, p. 635. — Una copia di questo ritratto eseguita da un pittore della scuola di Leonardo, trovasi al museo Trivulzio, e fu incisa da Morghen.

(2) Questo ritratto, di cui vi avea una copia alla galleria di Modena, fa parte della collezione del duca Scotti, a Milano.

(3) Borghini, *Riposo*, vol. II, p. 100.

in tutto il medesimo soggetto e dietro il quale si fecero le numerose copie che si conoscono. Dicasi il medesimo dell'Erodiade, che levò entusiasmo nella sua scuola (1), certo dipinta da lui, comunque non se ne abbiano autentiche prove. Questa composizione più complessa offre il vantaggio sull'altra che vi spiccano meglio per un felice contrasto le due qualità proprie eminentemente di Leonardo, la grazia e il nerbo, e vuolsi confessare che la grazia un po' virile che diede alla sua Erodiade, e che i discepoli seppero conservare nelle copie, ha qualche cosa di più naturale della grazia sia pur poco manierata, che impedisce sempre al maggior numero delle sue Madonne di produrre sulle anime pie le impressioni che hanno diritto di domandare ad un artista cristiano.

In fatto di opere religiose è molto se puossi citarne una sola, che appartenga autenticamente a questo periodo della vita di Leonardo; ed è quella Madonna colossale che dipinse, quasi a documento d'amicizia, sulla facciata della casa del suo caro Melzi. Malgrado le ingiurie del tempo e quelle dei ritocchi, che alterarono l'armonia dei colori e fors'anche la purezza dei contorni, questa devota immagine, che non fu un oggetto di semplice decorazione, nulla ha perduto del suo carattere primitivo, specialmente nella parte superiore; e quantunque non sia più possibile rimanere davanti ad essa estatici come il padre Della Valle (2), primachè fosse annerita dal fumo dei bivacchi al chiudersi del passato secolo (3), si può ancora dire che serbò se non tutta la sua grazia, tutta la sua maestà.

La lettera dell'ambasciatore Pandolfini alla Signoria di Firenze non ne lascia alcun dubbio sulla natura dei lavori che Leonardo eseguì per il re di Francia; era sempre quella composizione prediletta, da lui sì spesso riprodotta, rappresentante la Vergine col bambino Gesù e in tale rapporto, che l'artista sforzavasi di spiegare mediante certi emblemi ingegnosi, il cui senso non è sempre facile a cogliersi. Due di questi quadri, cominciati senza dubbio poco tempo dopo

(1) Ve ne ha una al Louvre, due a Parigi presso privati, una a Dresda, una ad Hampton-Court, una ad Firenze, tre a Vienna, senza contar quella ch'era nella galleria d'Orléans.

(2) *Il più sublime e il più morbido che veder si possa! Che bell'impasto di carnagione! Che morbidezza*, ecc., AMORETTI, p. 102.

(3) *Id.*, *ibid.*

il suo ritorno in Lombardia, vennero eseguiti da lui colla solita lentezza, della quale non lo guariva la vecchiezza incalzante, ma che era scusata forse dai lavori idraulici, condotti contemporaneamente. Al termine di quattro anni, egli non li avea ancora compiuti, e scriveva da Firenze (1), ove recavasi nel 1511 per interessi di famiglia, che vi consacrava tutti i momenti di quiete, che gli lasciavano le sue occupazioni, e che sarebbero terminati presso a poco verso le feste di Pasqua al suo ritorno a Milano. Quantunque non rimanga nelle collezioni francesi alcun vestigio dei due quadri, non si può dubitare che non venissero mandati in Francia. Può darsi che passassero in Inghilterra all'occasione dal matrimonio di Enrichetta di Francia con Carlo I e fossero preda delle fiamme, che consumarono White-Hall (2).

A detta epoca, la parte di affresco che avea eseguito tra il 1504 e 1505 nella gran sala del Palazzo Vecchio, sussisteva ancora integralmente, ma erasi dovuto ripararla dal guasto che cominciava a soffrire (3), mediante un' armatura di legno; e quando vennero i tristi giorni della servitù, la distruzione della preziosa opera passò del tutto inosservata.

Il secondo pellegrinaggio di Leonardo a Roma fu fatto in apparenza sotto auspici migliori, e sembrava promettergli un'accoglienza favorevole dal papa Leone X, giacchè giungeva alla città eterna col fratel suo Giuliano de' Medici, che avea avuto a compagno di viaggio a Firenze. Ma la corte pontificia dovea essere necessariamente ostile a partigiano sì devoto di Francia, che non era uomo da sconoscere i suoi benefattori. Regnava allora, ovunque prevaleva l'influenza dei Medici, una animosità anti-gallicana, che non avea più limiti dopo le ultime disfatte dell'armata francese in Lombardia, ed alla quale ormai le arti come le lettere doveano, sotto pena di disgrazia, pagare il loro tributo. In commemorazione appunto delle recenti vittorie dell'Italia sui *barbari*, Cinzio Giraldi componeva il suo poema sulla espulsione degli Unni compiuta miracolosamente da san Leone; il *Carnovale di Firenze* avea dovuto il suo successo

(1) *Lettere pittoriche*, vol. I, p. 471.

(2) Sappiamo dal catalogo delle pitture di Carlo I, che i tre quadri di Leonardo perirono in quell'incendio.

(3) Gaye, *Carteggio*, ecc. vol. II, p. 90.

alla medesima causa; e nel momento che Leonardo metteva il piede sulla soglia di san Pietro, Raffaello al colmo della gloria, colla speranza di sposare la nipote del cardinale Bibiena, terminava di disegnare, sotto il velo di una facile allegoria, la storia degli avvenimenti politici, cui avea preso parte Leone X e la sua dinastia (1).

Che avvenne fra i due artisti, i maggiori del loro secolo, i due più degni di stimarsi reciprocamente, e la cui comune amicizia col Perugino sembrava dover ravvicinare l'uno all'altro? Nessun scrittore contemporaneo o posteriore ne parla di ciò. Ma sappiamo dal Vasari che l'antico mal animo di Michelangelo, rianimato dal timore di una concorrenza, sia per la facciata della chiesa di san Lorenzo, sia per la tomba di Giulio II (2) scoppiò addosso al preteso rivale con tale veemenza, che Leonardo, già respinto dai sarcarmi sdegnosi di Leone X (3), che non lo giudicò capace se non di correggere il getto delle sue medaglie, risolse di abbandonare il campo a più fortunati competitori.

Nullameno Leonardo avea trovato alla corte pontificia un giudice indipendente abbastanza per osare di mettere a profitto l'ingegno di lui; era Baldassare Turini di Pescia, grande ammiratore di Raffaello, ma di un'ammirazione che non pregiudicava in nulla alla stima che potesse avere ad altri artisti, come a Leonardo, il quale trovavasi ridotto allora ad una forzata inazione, a divertire o intimidire i curiosi colle applicazioni ingegnose ma futili delle sue conoscenze chimiche e meccaniche (4). I due quadri che Leonardo dipinse per sè, e che furono gli ultimi prodotti autentici del suo pennello, esser doveano capolavori di grazia e di finitezza, ove si giudichi dalla non sospetta testimonianza del Vasari, sempre avaro di lodi al rivale del suo maestro (5).

(1) Attila e le sue orde rappresentavano il re di Francia e i suoi soldati. La prigionia e la liberazione di san Pietro erano un'allusione alla prigionia di Leone X.

(2) Conservavasi nella collezione di sir Tomaso Lawrence un disegno di Leonardo per un monumento sepolcrale. Ora l'epoca del suo soggiorno a Roma coincide con quella, in cui fu messo in campo il mausoleo di Giulio II.

(3) Vasari, *Vita di Leonardo.*

(4) *Id., ibid.*

(5) Uno di questi quadri era un ritratto di fanciullo e Vasari dice: *È bello e graziozo a meraviglia. — E bello a maraviglia*, ripete Borghini, che ne parla come di cosa veduta.

Per isventura di questi due quadri s'è perduta ogni traccia, quasichè la fatalità, che perseguitò sì ostinatamente le opere del grande artista, volesse colpirle sino in fine (1).

Ma un providenziale compenso alle recenti umiliazioni venivagli preparato da lontani avvenimenti. La morte di Luigi XII, laconicamente notata da Leonardo ne' suoi manoscritti, avea dato il trono di Francia ad un giovane re, caldissimo d'ogni gloria, che riconquistata a Marignano la Lombardia, considerava il ritorno di Leonardo a Milano come un complemento della sua conquista. Il nuovo re non accontentavasi di richiamarlo nella capitale lombarda coi titoli e i compensi di *pittore del re,* come avea fatto il suo predecessore; Francesco I voleva, nella sua generosa sollecitudine, mettere la vecchiaja del grand'uomo al riparo delle sventure e dei dolori che aveano sì sovente interrotta la sua felicità, voleva conquistare alla sua Francia un artista e una gloria di più, onorando egli e sè stesso insieme; a breve dire voleva che Leonardo da Vinci divenisse francese di fatto, come lo era di cuore, e che si recasse nella patria novella non solo col prestigio di una rinomanza che avea già varcati i monti, ma col principal suo titolo di gloria, colla grande pittura murale del refettorio di santa Maria delle Grazie, che il re nel suo entusiasmo, impetuoso al pari del suo carattere, proponevasi di far trasportare in Francia mediante tutti i mezzi offerti dalla meccanica d'allora. Alle feste che si tennero a Pavia in onore del re francese, Leonardo ch'estimava assaissimo le virtù cavalleresche specialmente in un benefattore, si distinse fra tutti, e mise a' piedi del re, coperto ancora della polvere di Marignano, un originale tributo di riconoscenza, cioè costrusse e fece avanzare nella sala del banchetto un automa simbolico rappresentante i gigli nel cuore di un leone (2). A Bologna, ove accompagnò il re che recavasi al convegno dato da Leone X, ebbe a sua volta un trionfo, e si vendicò da artista, cioè con caricature, dell'accoglienza che avea trovato a Roma; poi voltò le spalle alla sua patria natale e alla sua patria adottiva, fermo di non rivedere più mai nè l'una nè l'altra.

(1) Il secondo quadro, rappresentante la Vergine col divin Figlio, *in braccio* secondo Vasari, *in collo* secondo Borghini, avea di già molto sofferto.

(2) Lomazzo, *Trattato*, ecc., lib. II, cap. 1.

Due cose addolcivano in ispecie la sua partenza da Milano; dapprima i sintomi di malcontento popolare, preludio delle maledizioni che doveano ben presto prorompere contro il brutale governo di Lautrec; poi la filiale devozione del suo buon Melzi, che presagendo quasi la prossima morte del maestro, andava incontro ad un nuovo esilio per chiudere gli occhi a colui che chiamava *suo amico e suo padre eccellente*. Un asilo era loro preparato a Clou, vicino Amboise, una delle residenze reali meno frequentate, cosa che molto dovea piacere ad un'anima semplice e meditativa come quella di Leonardo. Ch'egli sia uscito dal suo ritiro per dipingere non so dove i ritratti di non so quali amanti di Francesco I (1), è tale assurdità che il semplice ravvicinamento delle date basta a mettere in luce. Il re medesimo, con tutta l'autorità che davangli i suoi beneficii, con tutto il diritto che davagli l'annua pensione di 700 scudi d'oro, non potè mai ottenere ch'egli desse l'ultima mano al cartone portato da Firenze (2). Quale sgomento, quale tristezza assalse quell'anima che conosciute tutte le nobili aspirazioni, ripiegavasi allora su sè stessa, e tentava forse una comunicazione tra il bello visibile e l'invisibile. Sarebbe questa una delle volte in cui si desidererebbe che gli oggetti inanimati supplissero al silenzio degli uomini, e per Leonardo al silenzio del più intimo confidente de' suoi pensieri, e ci rivelassero il secreto di quella mente che andavasi elevando giorno per giorno alle contemplazioni sovrannaturali, ancor prima della sua ultima malattia, come ce lo attesta il suo testamento stesso un anno avanti la sua morte nella piena serenità d'idee e di coscienza. Senza un tale documento, conosciuto solo da mezzo secolo (3), la calunniosa imputazione di Vasari contro i sentimenti religiosi di Leonardo avrebbe eternamente pesato sulla memoria del massimo genio che l'Italia abbia avuto dopo Dante, e la mancanza di contemporanee confutazioni avrebbe ridotte al nulla le proteste di coloro, che la bellezza divina delle opere facesse instintivamente increduli alla intellettuale depravazione dell'artefice; giacchè non

(1) A lungo e ostinatamente si credette che la Colombina e la bella *Férronnière* fossero amanti di Francesco I. È anacronismo di mezzo secolo.

(2) Quello che trovasi All'accademia reale di Londra.

(3) Amoretti, *Memorie storiche*, p. 121. Il testamento è del 13 aprile 1518, e Leonardo morì il 2 maggio 1519.

si può chiamar altrimenti la totale dimenticanza degli eterni interessi dell'anima, di cui Vasari implicitamente lo accusa, e più oltraggiosamente lo accusava ancora nella sua prima edizione, ove dice: « Fece egli nell'animo un concetto sì eretico, che e' non si accostava a qualsivoglia religione, stimando per avventura assai più lo essere filosofo, che cristiano (1). »

E se così odiosa menzogna, frutto di ingenua credulità o di rancore scolastico venne in appresso ritrattata od almeno raddolcita, tale ritrattazione o tale raddolcimento limitavasi a salvare le apparenze dell'ultim'ora, lasciando ancora Leonardo nel numero di quegli la cui fede, da lunga pezza estinta, abbisogna delle scosse e della paura della morte per farsi viva di nuovo. Ora non v'ha giudice imparziale che conservi un dubbio ormai su questo riguardo. Il testamento, sul quale è fondata la riabilitazione religiosa di Leonardo, non ripete già quei luoghi comuni che si usa mettere in cima di ogni atto d' ultima volontà. La professione di fede di Leonardo, oltrechè attesta la più tenera carità per i poveri, è quella di un cristiano che ha una ferma convinzione sui dogmi e le pratiche della propria religione; si conosce che niuna delle verità religiose fu da esso sconosciuta od offesa, neppure di quelle che il nascente razionalismo dell'epoca metteva in pericolo. Non solo lascia dire delle preghiere e molte preghiere per l'anima sua, non solo vuole che in ognuna delle tre chiese d'Amboise si celebrino trenta messe basse e tre messe in canto, ma richiede specialmente le preghiere dei religiosi di san Francesco, come in ricordo della benefica influenza che quest'ordine avea esercitato sul rinascimento dell'arte. Nella sua semplice e fervorosa invocazione, associa a Dio ed alla *gloriosa Vergine Maria,* monsignore san Michele, l'arcangelo della spada di fuoco, il patrono delle anime cavalleresche, poichè la devozione dovette in Leonardo assumere questo carattere, mentre niuno comprese al pari di lui l'affinità che esiste tra l'ideale cavalleresco e l'ideale estetico; come in Raffaello, doveva rivestirvi un carattere mistico analogo allo sviluppo della sua immaginazione.

Leonardo e Raffaello, questi due grandi luminari del-

(1) Vasari.

l'arte, si spensero quasi contemporaneamente, lasciando a Michelangelo un mezzo secolo d'incontestata dittatura, durante la quale, non che esservi stato qualche progresso, v'ebbe un affrettamento di decadenza. Altrove indicheremo come il Buonarotti influisse in questo barocco periodo, e come i discepoli di Raffaello cercassero risalire alle pure tradizioni dell'Umbria; ma quel che or possiamo affermare si è che tanto Raffaello come Michelangelo deposero nelle loro rispettive scuole i semi, che germinando furono causa e sintomo della depravazione del gusto; mentre i discepoli di Leonardo, formatisi sulle lezioni di un maestro che conservata avea l' unità di dottrine fino all'estremo della vita, continuarono sicuri nella via nettamente tracciata. E per ciò non cessarono mai di riprodurre le sue maniere, i suoi tipi, le sue composizioni, in una parola tutto ciò a cui poteva giungere la loro coscienziosa e pressochè superstiziosa imitazione. Vedete al contrario Giulio Romano e Perino del Vaga, come sviluppano sollecitamente la parte sensualista dell'ingegno di Raffaello, e come il loro secolo, di più in più pervertito, applaude alle dissolutezze del loro pennello, mentre il fondatore della scuola lombarda rivive tra i suoi discepoli, se non quanto al genio, che non è trasmissibile, quanto ai principii, alle tendenze, alla moralità, alla religione, come verremo or ora a dimostrare.

Medesimamente volendo giudicare del merito comparativo de' maestri da quello delle scuole che fondarono ed ispirarono, la questione di superiorità non sarebbe nullamente dubbiosa. E lo stesso sarebbe ove si pigliassero come termine di confronto le proprietà geometriche del pensiero, altezza, larghezza e profondità; giacchè sotto il triplice rapporto, v'è a temere di non aver detto abbastanza, affermando che Leonardo non avanzò solo tutti gli artisti, ma tutte le intelligenze contemporanee. Quanto all'arte propriamente parlando, trovò il segreto d' abbracciar tutto e non esser superficiale in nulla; e nel ramo che più specialmente coltivò, e che gli ottenne i maggiori diritti alla gloria, niuno riunì mai al pari di lui le due qualità per solito incompatibili del nerbo e della grazia, in guisa che si può credere che abbia attuata la sintesi di Raffaelo e di Michelangelo. L'introduzione e lo sviluppo dell'elemento musicale nella pittura, cioè a dire del chiaroscuro, forma uno de' suoi meriti precipui, ed un altro non minore, quello

di aver saputo mantenere un perfetto equilibrio fra la seduzione dei colori e il fondo del disegno. È vero che il dominio dell'ideale mistico, così devotamente corso da Raffaello, rimase interchiuso a Leonardo, che troppo s'occupò durante l'intera sua vita ad assolidare il suo punto d'appoggio nel naturalismo. È vero altresì che nel genere allegorico e drammatico non v'ha nulla che eguagli gli affreschi del Vaticano. Ma se Raffaello ha sorpassato il rivale nelle composizioni religiose, che richiedevano slancio e leggiadria, non è così in quelle che addomandavano grandezza e maestà, e la Cena del refettorio di Milano ci lascia comprendere benissimo quel che avrebbe saputo fare il pennello, che coloriva il sacro poema, se gli si avesse dato a dipingere filosofi ed eroi, padri della Chiesa e dottori, martiri e santi. Il suo tipo di Cristo, che è quanto di meglio abbia creato nella pittura religiosa, e che supera quelli di tutte le scuole, non eccettuata la scuola Umbra, può mettersi degnamente allato delle Vergini di Raffaello. Si direbbe quasi che i due artisti, i quali furono i più ammirati per la loro bellezza, l'uno per una fisionomia soave e femminile, l'altro per una fisionomia maschia e forte, concepirono meglio d'ogni altro artista, passato e avvenire, i due massimi tipi dell'arte cristiana, come se si fossero intesi a confermare e commentare entrambi, ognuno alla propria maniera, le famose parole di Platone:

« Il bello non si conosce se non da quegli che è bello. »

Che se, dopo comparate le qualità, si vengono a raffrontare il numero dei capolavori prodotti dai due artisti, Leonardo rimane ben al disotto di Raffaello, e tanto di più se si tien conto dell'ineguale durata della loro rispettiva vita artistica. Ma, d'altra parte, bisogna considerare in qual luogo e sotto quali auspicii si moltiplicarono le opere del primo, partecipante a dir così agli omaggi che affluivano al Vaticano da tutte le parti del mondo, intanto che le opere dell'altro eran guaste e sperdute dagli uomini, dal tempo, dall'artista medesimo (1). Soprattutto non devesi dimenticare che Leonardo, morto pressochè settuagenario, non conobbe decadenza alcuna, e che ebbe la virtù di serbarsi sino alla fine nel più completo ed armonico esercizio delle sue emi-

(1) Darò altrove la nota de' quadri di Leonardo che andarono perduti.

nenti facoltà. Più ancora, ed è per questo che oscurò tutti gli artisti e gran parte degli uomini grandi del secolo, vi ebbe in lui una facoltà che sviluppossi ognor più e rifulse di luce più viva all'ultima sua ora; la facoltà del giudizio retrospettivo del proprio genio e delle proprie opere, la quale eccitò il suo cuore umiliato a quell'atto di pentimento, che rimarrà memorabile nella storia dell'arte, atto generoso e troppo di rado imitato, pel quale si riconobbe colpevole verso Dio e verso gli uomini dell'aver infangato la propria e l'altrui immaginazione in lavori, su cui un onesto sguardo non deve arrestarsi. E si può pensare come dovesse esser santa la sua morte dalla confessione che strappò a Vasari medesimo, questo freddo e appassionato biografo, che dopo averne narrato le edificanti particolarità, esclama in uno slancio d'involontaria ammirazione: *Mai non fu persona che tanto facesse onore alla pittura* (1), parole tanto più onorevoli quanto meno sospette, e che sole ci darebbero diritto, conoscendo la parzialità del Vasari, di mettere Leonardo fra i maggiori artisti, la cui memoria rimase sacra all' umanità. Una sola colpa, o meglio un solo errore ma grave, può essergli imputato, cioè di aver diffusa su troppe cose la potenza del suo pensiero, dimenticando che il genio non ha nulla da creare nel dominio della scienza propriamente detta, e che l'arte sola è il vero campo della sua attività (2).

(1) I quadri immorali di Leonardo sono però pochissimi; e appena uno o due sono autentici, ond'è mitigato d'assai il giudizio di Vasari: *Di non aver operato nell'arte come si conveniva.*

(2) *Das Genie hat nichts in der Wissenschaft zu schaffen; seine Wirksamkeit gehört ins Gebiet der Kunst.* (Kant).

CAPITOLO TERZO

Preliminarii storici. — Scuola milanese di Leonardo. — Architetti e scultori. — Omodeo ed Agostino Busti. — Pittori. — Ambrogio il Borgognone. — Suoi lavori alla Certosa, a Bergamo e a Milano. — Andrea Solario. — Sue relazioni col cardinale d'Amboise, suo lungo soggiorno a Gaillon. — Francesco Melzi. — Andrea Salaino. — Marco d'Oggiono. — Beltraffio. — Cesare da Sesto. — Suoi lavori a Milano, a Roma e in Sicilia. — Antonio Razzi. — Gaudenzio Ferrari. — Bernardino Luini.

Argomento della vita vigorosa della scuola fondata da Leonardo a Milano è il suo ricco e splendido sviluppo in mezzo alle grandi calamità, che travagliarono la Lombardia nel corso di mezzo secolo. È difficile trovare nella storia d'Italia un altro paese straziato da patimenti sì lunghi e continui, e un altro popolo capace di sì energica reazione contro i suoi oppressori. Dall' invasione francese sotto Luigi XII (1498) in poi, sparve ogni traccia di nazionalità lombarda, e nelle animo che si mantennero pure e indipendenti, l'amore di patria fu sorgente più spesso di angosciosi martirii che di generose soddisfazioni. Nulladimeno sarebbe ingiusto confondere la dominazione francese colla spagnuola; oltredichè la prima essendo sorretta dal partito guelfo, che avea per capo Gian Giacomo Trivulzio, avversava assai meno dell'altra il genio nazionale, e la parte gaudente ed egoista della popolazione assisteva senza rancore alle feste date dai re di Francia o dai loro luogotenenti. Luigi XII fece tre solenni ingressi in Milano, segnalandoli con pubbliche feste, in cui v'entrava più di galanteria che d'apparato guerresco o trionfale. La prima volta, il 20 ottobre 1495, ebbe luogo un ballo in cui si videro far bella mostra quaranta giovani milanesi (1), e

(1) Giovanni Andrea Prato, *Storia di Milano*, 1499.

pochi giorni dopo il popolo seguiva accalcato la processione ordinata per il parto felice della regina Anna di Bretagna, la quale da parte sua chiedeva allo sposo come donativo nella ceremonia della sua purificazione, che il contributo ond'era aggravato Milano, fosse ridotto alla metà. Allorchè il re fece il suo secondo ingresso, nel 1507, concorsero oltre centoventi giovani milanesi al gran ballo mascherato che diede Gian Giacomo Trivulzio sotto un magnifico padiglione presso alla sua chiesa parrocchiale di san Nazzaro, ove veggiamo anche oggidì la sua tomba. Il banchetto dato da Antonio Maria Pallavicini fu ancora più splendido e in tutto conforme ai gusti di Luigi XII; egli fu più ch'altri preso alle armonie del celebre Diomede da Po ed alle attrattive della bella Catelina di san Celso, ch'era uno dei miracoli di bellezza de' suoi tempi (1). Da ultimo il terzo ingresso, che intervenne nel 1509, avanzò di lunga mano i precedenti pel lusso e la pompa, onde i milanesi stessi vollero accrescerlo, innalzando quattro archi di trionfo e un carro tutto rifulgente d'oro, su cui il re declinò di sedere. E d'altra parte qual divario tra i luogotenenti che governarono in suo nome e i vicerè spagnuoli! Al maresciallo Trivulzio era succeduto il signore di Chaumont, sotto cui Milano ebbe gli ultimi suoi anni di felicità e si accorse appena degli inconvenienti della straniera protezione, tenendogli dietro Gastone di Foix (2), il quale col suo aspetto pallido, altero e melanconico attraversava le vie accompagnato modestamente da un solo paggietto, e la cui fronte era ancor pura della macchia di sangue che v'improntò il saccheggio di Brescia; ed anche questa terribile esplosione d'un carattere cupo avea sì poco contrabbilanciato l'impressione prodotta dalle sue qualità eroiche, che il giorno de' suoi funerali, davanti alla moltitudine che accalcavasi in tutte le navate del Duomo, il poeta Diomede da Po, intuonando una cantata a foggia d'ora-

(1) *La quale eccelleva troppo in cantare, sonare, ballare, e nelle opere de ragione ingeniosissima, e di corpo formosissima.* (Vedi la cronaca di Giov. Andr. Prato, nell'*Archivio Fiorentino*).

(2) Ecco il celebre ritratto che ne lasciò Prato, patrizio milanese contemporaneo: *Era di mediocre statura, di volto rotondo e formato, ma pallido; d'animo alto e elevato, ma saturnino e sdegnoso. e alquanto nella lussuria versevole... Il più delle volte da un solo paggietto era accompagnato.*

zione funebre, paragonava, senza tema d'essere smentito, la dolcezza dell'eroe francese a quella della colomba:

E una pura colomba
Nel conversar paria.

Questa è pure l'espressione che diede l' artista all' effigie che ornava la sua tomba, uno de' capolavori dell'arte italiana nel XVI secolo, e che profanata, mutilata dai barbari che vennero dopo, decora oggidì parecchi musei de' suoi magnifici frantumi.

Ma l'occupazione francese, dopo la vittoria di Marignano, lasciò ben altre memorie. Nell'anno prima, i nostri soldati, stretti d'assedio nel castello, aveano atterrato a colpi di cannone una parte delle guglie del Duomo, e quella sacrilega provocazione fu seguita dall' ingresso di seimila lanzichenecchi, nostri ausiliarii d' oltre Reno, *quasi tutti infedeli,* dice il cronista, *e veri fratelli di Satana.* A questi due malori si vennero ad unire le imposte, a cui fu necessità metter mano per saziare le cupide voglie degli Svizzeri. Francesco I ebbe un bel rivaleggiare di magnificenza e di galanteria col suo predecessore ed invitare alle sue feste il fiore delle belle donne milanesi, di cui Ambrogio Noguet ne lasciò i ritratti (1); siffatte piacenterie restarono senza effetto sul popolo, che preludiava con sorde maledizioni alla defezione o all' insurrezione secondo le circostanze, e che essendo stato ferito nel lato più sensibile, cioè nei suoi sentimenti religiosi, fomentava il suo odio profondo con dimostrazioni rispondenti all' offesa.

Le prediche del Savonarola risuonavano tuttavia alle orecchie de' popoli infermi ed oppressi. Ricorreva loro alla mente che l'invasione straniera era il flagello, di cui egli in nome del cielo avea minacciato l' Italia impenitente. L'omissione del rito Ambrosiano in una messa solenne cantata dal cardinale d'Amboise, la caduta del gran crocefisso del Duomo ch' erasi spezzato sul lastrico, l' imperversare d'uno spaventoso uragano nella notte del 27 giugno, ed altri accidenti conversi in sinistri presagi dall'immaginazione popolare, tutto questo unito al peso insopportabile delle pubbliche calamità preparava la via al trionfo d'un

(1) Questa interessante collezione, che or fa parte del museo Trivulzio, si termina con dei versi latini, in cui Francesco I è proclamato signore legittimo di Milano, perchè questa città fu fondata da Belloveso della Gallia.

altro Savonarola. E infatti lo si vide comparire il 21 agosto 1516, poco dopo l'arrivo dei lanzichenecchi protestanti. Era desso un monaco Toscano che chiamavasi *frà Girolamo* come il suo antecessore, ma che da lui distinguevasi per la dignitosa bellezza. I Milanesi, vinti dalla sua parola, austera come la sua vita, si stringevano in tanta calca per udirlo, che il giorno di Natale non si potè cantare nè messa nè vespri nel Duomo, in grazia della folla che fitta fitta ingombrava tutte le navate. Finita la predica, ei prostrossi per qualche istante davanti all'altare della beata Vergine, a cui consacrava tutte le elemosine fatte per lui; nulla volendo mai per sè. Ogni giorno, prima dell'*Angelus Domini,* faceva di propria autorità suonare la gran campana del Duomo, al cui rintocco vedevasi accorrere un'immensa moltitudine che intuonava con lui la *Salve Regina* sotto quelle altissime vôlte, le quali rimanevano nell'oscurità, malgrado i mille e mille cerei che brillavano superiormente. A somiglianza del fiorentino Savonarola, sprigionava i fulmini della sua eloquenza contro i monaci scostumati, ed appunto fra loro rinvenne i suoi accaniti accusatori. Tradotto da essi davanti a giudici prevenuti, ai quali impose col suo sangue freddo e colla dignità delle sue risposte, dipendette da lui solo che la sua missione non fosse coronata dal martirio, come quella del predicatore fiorentino, e che la rassomiglianza col suo modello non fosse spinta sino alla fine. Dopo la sua partenza, venne ordinata una confraternita del Crocefisso in memoria di lui; ma i sovvolgimenti alternandosi colle preghiere, si volle dar di volta all' entusiasmo del popolo facendo predicare un frate domenicano, il quale malgrado l' immensa popolarità di cui in allora godeva quell' ordine, fu cacciato a sassate. Scene non meno scandalose ebbero luogo nella chiesa di san Marco; per cui fu mestieri pubblicare un proclama pieno di minacce per proibire ogni assembramento sedizioso in favore di frà Girolamo.

Frà Girolamo! san Marco! erano due nomi, che esercitavano in allora un magico impero sugli animi, perchè ridestavano la memoria del Savonarola; e il suo convento di san Marco, da cui era uscito per andare al martirio, faceva partecipare della stessa popolarità gli istituti religiosi di quel nome, tuttochè il loro intimo reggimento non li rendesse affatto indegni della confidenza popolare e

che lo spirito del gran riformatore fosse penetrato sino ad essi. Ora i monaci di san Marco a Milano si trovavano in queste condizioni; e quando giunsero gli anni nefasti dal 1521 al 1524, durante i quali i pubblici patimenti toccarono il colmo, videsi uscire da quel convento un frate dalla lunga barba, il cui aspetto pallido e pensoso recava l' impronta della mortificazione e della santità. Due volte, dopo la partenza di frà Girolamo, era uscito dal suo ritiro per predicare la quaresima al popolo, e vi era rientrato con un affetto novello, l'odio; ma un odio che avea la sua origine nella carità stessa, ed era unicamente rivolto contro gli autori dei mali che straziavano la sua patria. Ciò succedeva negli ultimi tempi dell'esecrata amministrazione di Lautrec, nuovo Verre della Lombardia, che dovette finalmente abbandonare la sua preda e dar luogo ai generali di Carlo V, a cui Milano dischiuse le porte come a liberatori. Allora proruppero liberamente la collera e le maledizioni a lungo compresse; e allorchè gli eserciti francesi ricomparvero con grandissimo rinforzo di Svizzeri per assolidare la vittoria, il frate venerando uscì di bel nuovo con un crocefisso in mano, predicando la crociata come Pietro l' Eremita, con al fianco Gaspare del Maino, che rassomigliava, al dire del cronista, un secondo Giuda Maccabeo (1). A quella vista la città prorompeva in allegrezza, e giurava di sacrificare beni e vita per affrancarsi dalla dominazione francese. Si tenevano processioni nelle chiese e nelle strade sull'esempio di quelle ch'aveva ordinato Savonarola. Ve n'ebbe una che fu di tutte la più solenne, nella basilica di sant'Ambrogio; malgrado il rigore del freddo e la neve che fioccava a larghe falde, un immenso popolo a mani giunte e a capo nudo, composto nel santo pensiero di patria accompagnava le sessanta bandiere, che le parrocchie e le confraternite aveano spiegato in quella giornata. Una lunga fila di fanciulletti vestiti di bianche tuniche presentava un'altra ras-

(1) *Cronica Milanese di Gian-Marco Burigozzo Merzaro*, pubblicata nell'*Archivio Fiorentino*. Questa cronaca è ancora più preziosa di quella del patrizio Prato, appunto per essere lavoro d'un cittadino milanese, che partecipava e scorgeva più da presso i patimenti popolari, contenente quadri drammatici e pitture vivissime, che ne rendono la lettura assai interessante. D'altra parte la cronica del Burigozzo va dal 1512 al 1542, mentre l'altra, data come continuazione e rettificazione della storia del Corio, arriva all'anno 1519.

somiglianza colle processioni fiorentine. Ed era appunto il frate di san Marco, padre ed angelo tutelare della patria, l'anima di tutte le dimostrazioni religiose e patriotiche; poichè il suo zelo vegliava su tutto, sino alla guardia delle mura e dei bastioni; e quando il grido d'allarme eccheggiava nei silenzii notturni, era tra' primi ad accorrere sulla piazza colla sua bandiera, ove stava dipinto un crocefisso. Sgraziatamente egli avventurò, come Savonarola, delle profezie che non ebbero compimento; fors' anco non resistette alla prova volubile della popolarità; essendo accadute delle scene quasi scandalose nella cattedrale a cagione della coincidenza delle sue prediche coll'ufficio dei canonici, per tacere de' subbugli che si manifestarono al di fuori. E questo intervenne quasi alla vigilia della sua morte; poichè soggiacque con più di ventimila de' suoi concittadini al terribile flagello, che nel 1524 disertò e spopolò questa disgraziata contrada. Francesco I rientrò in Milano che presentava il tristo aspetto d'un vasto cimitero. Un'ultima scossa galvanica sembra destare gli abitanti dal loro torpore, alla notizia della gran vittoria di Pavia, di cui speravano raccogliere i principali frutti. Questa fu per così dire l'ultima delle loro illusioni patriotiche, poichè non tardarono a sperimentare che il giogo ond' erano liberati non era più grave di quello dei nuovi padroni.

Giusta una leggenda milanese di quest' epoca, vi avea nell'oratorio di san Calocero un'immagine miracolosa, dagli occhi della quale si videro piover lagrime durante l'occupazione francese; ma la stessa leggenda soggiunge che una mano francese le asciugò. Questa aggiunta fu fatta forse più tardi, quando si ebbe a provare a qual caro prezzo fu duopo pagare la protezione spagnuola.

L' intensità delle sventure d' un popolo non si misura sempre sulla quota delle imposte pecuniarie, e nemmanco sulle insolenti ordinanze che si davano in pubblico. Le prime possono impoverire senza degradare la sua dignità, e le seconde sono come una specie d'esca per tener desti gli odii patriotici. Ma esiste una tirannide più ingegnosa e corruttrice, più conforme ai pretesi dettati macchiavellici e che va diritto allo scopo, vo' dire la conquista mediante la degradazione. Era questo appunto il secolo, in cui i Medici ed altri applicavano sfacciatamente quell'abbominanda dottrina. Ma la sua applicazione non era sì facile in Lom-

bardia, massime a Milano, ove il sentimento religioso congiunto all'antica dignità nazionale sembrava opporre una diga insormontabile ad ogni politica corrompitrice. Vi ebbe infatti una lotta sorda ed ostinata, di cui è mestieri cercare i particolari nelle cronache locali, e che termina verso la metà del XVI secolo col trionfo d'un sistema fatale a qualsiasi affetto generoso; per tutto basti il dire che l'arte, pigliando questo vocabolo nel suo più bello e nobile significato, non sopravvisse alla catastrofe. Ma prima di soggiacere, protestò anch' essa con tutta l'energia del carattere nazionale contro le straniere inspirazioni, e la storia di questa protesta torna talmente in onore della scuola milanese, che mi credo in debito di metterla nella piena sua luce.

I lavori architettonici, spinti con tanta attività sotto Luigi il Moro, non aveano provato rallentamento di sorta sotto l'amministrazione di Carlo d'Amboise, geloso quanto altri mai di adempiere in tutto e per tutto gli amorevoli intendimenti del suo padrone. Il vecchio architetto Omodeo, che dall'alto della sua cupola, divenuta per così dire la sua dimora, libravasi su tutti i rivolgimenti politici, avea tranquillamente continuato l'opera sua, e la sua affezione erasi fatta sì paterna, da costituire la sua amata cattedrale unica erede de' suoi averi (1514). Ma alle gioie doveano tener dietro le ambasce della paternità, allorchè i soldati francesi, assediati nel castello, vi appuntarono i loro cannoni e lacerarono il cuore dell' infelice architetto. Il lavoro più intessante negli otto anni in cui visse ancora (1), fu la propria effigie che scolpì sovra un'aguglia della cupola, quasi l' ultimo suggello onde improntò l' opera sua prediletta.

Possiam dire che Omodeo fu l'ultimo di quella grande scuola d'architettura milanese, che irradiò sì viva luce durante l'ultima metà del XV secolo. La scuola di scultura che ne scaturì, si sostenne alquanto più a lungo, in grazia dei capolavori che produsse in quel tempo un artista, il cui nome meriterebbe di essere popolare in Francia, attesochè l'opera sua più bella fu eseguita per eternare la memoria di un eroe francese, Gastone di Foix, il cui splendido coraggio e le cui doti cavalleresche rese più interessanti dalla sua morte precoce, rimasero per molti anni impresse nella memoria de' Milanesi malgrado le nostre ingiustizie e i no-

(1) Morì nel 1522 all'età di 75 anni.

stri rovesci. La tomba erettagli da Agostino Busti (è il nome dello scultore quasi dimenticato), pare essere stata concepita, almeno in rispetto alla figura principale, sotto una ispirazione analoga a quella che il poeta Diomede da Po esprimeva nella sua cantata:

E una pura colomba
Nel conversar paria.

L'espressione della faccia tiene alcun che di dolce e melanconico, che fa contrasto coll'armatura onde il corpo è rivestito e che dovea maggiormente spiccare per gli ornamenti accessorii, emblemi ingegnosi del funebre trionfo, con cui quest'eroe di ventitrè anni veniva tratto al sepolcro.

In mancanza del monumento di Gastone di Foix, di cui non si possono ammirare oggidì che pochi sparsi e mutilati frammenti, abbiamo un altro lavoro d'uno stile più semplice e severo, che questo scultore condusse per la famiglia Biraghi nella chiesa di san Francesco Grande (1), il quale per la correttezza delle linee e la squisitezza dell'esecuzione non è secondo a nessun altro dello stesso genere, che il progresso del lusso sepolcrale creò in Italia verso il principio del XVI secolo. Ma non merita lo stesso elogio il mausoleo che eseguì nel Duomo verso il declino della sua carriera artistica pel cardinale Marino Caracciolo, morto nel 1538. Si vede che vinto anch'egli dall'illusione divenuta a quest'epoca dominante, credette emancipare il proprio genio dalle forme tradizionali per raccostarsi alle forme classiche. La quale tendenza, invadendo ogni dì più il campo dell'arte, si manifesta non meno nella scultura monumentale, civile e religiosa che nell'architettura; la decadenza segna dovunque le sue orme, nelle arti, nelle lettere, nel culto, nei costumi; ma essa appare con impronta più visibile e incancellabile in quella grandiosa cattedrale, che l'evo medio legò alle seguenti generazioni.

La pittura sola si sorregge ancora per lungo tempo, se non all'altezza a cui aveala levata il genio di Leonardo, almeno

(1) Questo avello, cominciato nel 1515 fu condotto a termine nel 1522. Il marmo che servì alla sua costruzione, fu tratto dalla cava che apparteneva al Duomo e concesso per essa. La figura principale trovasi oggidì in un'antica cappella convertita in caserma. Il restante è sparso in varii musei e specialmente in quello del marchese Busca a Castellazzo.

sulle orme lasciate dietro di lui, le quali consentirono ai suoi allievi, secondo la misura delle lor forze, di seguire le stesse ispirazioni e di fare l'applicazione degli stessi principii. E qui appunto noi possiamo al giusto apprezzare la vitalità e fecondità delle sue dottrine, nel vedere con quale energia la scuola Lombarda reagisse durante mezzo secolo contro le influenze straniere, allargando la propria a scapito delle scuole vicine, il cui succhio vitale era più o meno diseccato. Sarebbe argomento interessantissimo il tener dietro a cotesta forza di azione e di reazione, siccome quella che dà origine a novelle combinazioni nella storia dell' arte, a somiglianza del fenomeno dell'intrecciamento e moltiplicazione delle razze nella storia della specie umana.

L' antica scuola milanese che Leonardo al terminare del XV secolo aveva oscurata e quasi ridotta allo stremo, fu la più difficile a conquistarsi. La più parte degli artisti che la componevano, avea protestato a modo loro contro l'invasione fiorentina, conservando ed esagerando la maniera secca e rude, che qualche forviato discepolo di Mantegna avea propagato nella Lombardia. Fra coloro che si lasciarono benchè tardi esorcizzare dalla magia del pennello di Leonardo, primo di tutti è Bernardo Zenale, che annetteva eguale importanza dell' artista fiorentino agli studii teorici, e che dopo venti anni d' imitazione ubbidiente e quasi servile, riuscì a camminare da sè sulle sue tracce, se non per la grazia, certo pel rilievo delle figure, come si può vederlo in un quadro della pinacoteca di Brera, che rappresenta Luigi il Moro e la duchessa Beatrice inginocchiati davanti la beata Vergine. Nell' altro che vedesi al palazzo Borromeo, che dev'essere, secondo la sua data (1502) uno degli ultimi suoi lavori, sembra aver fatto un passo di più nella nuova via da Leonardo tracciata; non più trascura gli effetti del chiaroscuro e si è riconciliato per forza e fuor di tempo co' tipi graziosi della nuova êra artistica.

Un analogo cangiamento sterile al pari si riconosce nella maniera d'Ambrogio Bevilacqua che molto lavorò alla Certosa col fratello Filippo, e che, assai prima della venuta di Leonardo, avea dipinto in una cappella della Chiesa di santo Stefano le immagini dei tre santi protettori di Milano, sant'Ambrogio, san Gervaso e san Protaso, immagini ricche di devote e patriotiche ispirazioni, e alle quali s' indirizzò la suprema invocazione di Lampugnano innanzi di colpire il tiranno

della sua città. Attraverso i ritocchi che sfigurarono questo monumento di sanguinosa e sinistra memoria, scorgesi di leggeri la differenza che esiste fra lo stile della sua gioventù e quello della sua vecchiaja, quando dipingeva, un mezzo secolo dopo, il mediocre quadro che trovasi in Brera, i cui tipi addolciti tradiscono la fiacchezza del suo pennello e della sua immaginazione,

Ma v'ebbe un altro pittore d'assai superiore a questi due, il quale pervenne a sottrarsi durante trenta lunghi anni all'influenza di Leonardo e della sua scuola, e volle nutrirsi esclusivamente d'ispirazioni religiose, che visse i più begli anni della sua giovinezza nel ritiro della Certosa, e non si diede a conoscere a Milano e nei dintorni che con composizioni devote e mistiche, le quali erano come un'iniziazione alla vita contemplativa e alle sante sue estasi. Questo pittore, dimenticato o tenuto sin'ora in nessun conto dai biografi (1), questo Fiesole della Lombardia, è Ambrogio Borgognone.

Il soprannome di Borgognone non gli deriva dal luogo della nascita, poichè sappiamo che nacque a Fossano in Piemonte, ma esprime forse una filiazione artistica tra esso e la scuola, che all'epoca in cui egli ricevette la sua educazione tecnica, fioriva negli stati del duca di Borgogna; la quale congettura è confermata da ciò, che la maniera d'Ambrogio essenzialmente differisce dalla maniera di tutti i pittori lombardi contemporanei, e che le sue composizioni e i suoi tipi offrono alle volte una meravigliosa somiglianza non fortuita certo colle composizioni e coi tipi del pittore bolognese soprannominato il *Francia*, immortalato nella storia della pittura cristiana sotto il nome di *Francesco Francia* (2). Quelli che visitarono la galleria di Monaco non avranno dimenticato il quadro incantevole, in cui si vede la Vergine chinantesi ad adorare il Figlio e il Dio addormentato in mezzo ai fiori: ora una composizione siffatta tanto poetica, tanto gentile, non s'incontra in alcuna scuola contemporanea, nè fra le opere d'alcun altro artista, eccetto Ambrogio Borgognone, che la dipinse due volte nella chiesa della Certosa (3), e una terza, come si vede dal quadro conservato

(1) È nominato una sol volta da Lomazzo; e Lattuada, nella sua descrizione di Milano, non lo ricorda nemmeno.

(2) Il vero suo nome è Francesco Raibolini.

(3) Sul muro della prima o della seconda cappella a diritta o sur una delle vetriere.

alla pinacoteca di Dresda. E potrei notare somiglianze ancor più evidenti fra i tipi (1) dei due pittori, e somministrare una serie d'argomenti più o meno plausibili a coloro che intendessero stabilire su tali dati municipali pretese.

La storia d' Ambrogio Borgognone si confonde per noi colla storia della Certosa, di cui fu l'architetto, e si riduce alla serie cronologica delle pitture che eseguì durante tredici anni consecutivi e che mostrano chiaramente il progresso del suo pennello, la spontaneità e la nobiltà della sua immaginazione. Il quadro della cappella del Crocefisso è per anco di una maniera rigida e dura; quantunque il gruppo delle sante Donne intorno alla Vergine svenuta sia di molto effetto; ma nel quadro della cappella di sant'Ambrogio si nota già maggior finitezza di disegno, ed una tendenza spiritualista in crescente sviluppo (1492). Così d'anno in anno si può seguire l'addolcimento graduale de'suoi tipi, dapprima recisi ed angolosi, ed in modo che la forza non è mai sacrificata alla soavità. I grandiosi affreschi, dei quali decorò le tribune dell'abside, hanno la maestà de' più bei mosaici, e si vogliono annoverare fra i monumenti più notevoli dell'arte cristiana. Il tipo della Vergine vi è sì puro e sì gentile, sì superiore a quelli de'suoi quadri anteriori, che vi si riconosce l'influenza dell'antesignano della scuola Umbra, del Perugino, ch'era venuto a deporre nella chiesa della Certosa uno de'suoi più insigni capolavori, in cui i pregi ideali sovrabbondano, quei pregi ideali che Ambrogio raggiungeva col pensiero e non sapeva raggiungere col pennello. La fu per lui come una rivelazione, la quale unendosi alle ispirazioni individuali, operò un lento, ma profondo mutamento nel suo stile ed in ispecie ne'suoi tipi. Nel tempo medesimo adoperossi di dare alle figure proporzioni più svelte e più graziose movenze, onde camminar più presso ch'era possibile al modello che erasi proposto. Si può riconoscere a Milano, nelle chiese e nelle private e pubbliche collezioni, quale slancio prendesse la sua devota fantasia in una regione mistica, che il Perugino gli aveva lasciato intravvedere, quale celeste espressione seppe imprimere alle sue Vergini, quale serafico carattere a'suoi angeli. *Regina angelorum*, ecco qual fu il suo argomento di

(1) Un tale confronto non si può istituire che alla pinacoteca di Berlino, come la sola che possegga parecchi quadri de' due maestri. Vi si può notare l'identità del tipo di san Giovanni.

predilezione sino al termine della sua lunga carriera. Troppo lungo sarebbe enumerare tutte le opere che compose sotto l'influsso benefico del fervore religioso, del quale potrebbesi misurare la crescente intensità e che parmi toccasse il sommo all' epoca in cui dipinse il magnifico quadro dell'Assunzione nella chiesa di Santo Spirito a Bergamo (1508). L'estasi divina degli apostoli, quell'aureole radiose che sembrano venir loro dal cielo, imprimono a questa composizione un'indefinibile armonia ed efficacia, e le meriterebbero di figurare tra le opere migliori della scuola Umbra. Vuolsi dire altrettanto del quadro che eseguì parecchi anni prima per l'altare di sant'Anna nella chiesa dell'*Incoronata* di Lodi, ove rinvenne, ajutatrici delle proprie ispirazioni, le pitture dei fratelli Martino e Alberto, che decoravano la patria città e la chiesa diletta dei capolavori del proprio pennello.

Ma l'opera principale del Borgognone, sia pel merito artistico dell'espressione, sia pel merito tecnico, come per la sua grandezza, è l'affresco del coro di san Simpliciano a Milano (1). Se sotto il rispetto delle dimensioni delle figure non è grandioso come quello della Certosa, lo supera per la perfezione del colorito e la bellezza delle forme, e specialmente per l'effetto generale che tiene di quel *godimento spirituale,* che si prova davanti alcuni quadri del beato Angelico.

Il pittore della Certosa poteva egli dire come il pittore di san Marco: *Ascensiones in corde meo disposui?* Certo è che se le interiori elevazioni dell'anima sua corrispondevano alle elevazioni esterne del suo pennello, le ispirazioni sante non dovettero mancargli. In fatti, per quanto è lecito supplire con semplici congetture ai dati positivi, Ambrogio Borgognone s'immedesimò nella vita ascetica conforme a' suoi istinti artistici, e non lasciò giammai indebolire od offuscare comunque il religioso carattere, che la sua immaginazione avea ricevuto durante il lungo soggiorno alla Certosa. Incaricato, e come architetto e come pittore, di costrurre e decorare la chiesa, egli potè chiamarla sua sposa, e non per mera fantasia d'artista, come Michelangelo santa Maria Novella ove non lavorò mai, ma

(1) Leone X donò l'abbazia di san Simpliciano ai Benedettini (1517), che vi fecero dispendiosi ristauri e tali profanazioni, che promossero una sommossa. Il campanile, di bellissimo stile, fu uno di quelli che Federico Gonzaga fece atterrare nel 1552. Lattuada, vol. V, p. 72-80.

perchè infatti la Certosa s'aveva le primizie del suo genio, o se si vuole del suo ingegno (1), ma perchè s'occupò del suo abbellimento con passione, perchè fu la confidente delle sue estasi e delle più intime sue gioje, e perchè consecrandole gli anni più belli della giovinezza, si preparava quasi per gli anni che seguirono di forzato divorzio (2) le benedizioni e le ispirazioni, che non l'abbandonarono più mai. E divenne perciò il pittore favorito delle anime pie, come l'attesta l'incredibile numero delle opere sue, che dalla dimensione e dalla composizione si arguiscono destinate alla devozione domestica. Lontanissimo dalla profonda originalità di Leonardo, non toccò egli il lato simbolico dell'arte, ma ne corse e ricorse il lato mistico, e con tale successo, che la sua popolarità si diffuse rapidamente fra tutti coloro, i quali non cercavano il diletto materiale, il piacere dei sensi. Egli era sempre il preferito quando trattavasi di dipingere negli oratorii privati, sia una Madonna, sia un santo od una santa, oggetto di domestica devozione per quelle famiglie, che credevano ancora fermamente all'efficacia del patronato celeste. A più ragione le comunità religiose, che serbavano strettamente la regola, lo preferivano per dipingere le immagini e le composizioni proprie della vita contemplativa, come il grande affresco di san Simpliciano, come le pitture che condusse nella chiesa della Passione a Milano, e delle quali si possono ammirar ancora gli avanzi nella vôlta della sacrestia, ove le mezze figure dei fondatori e dei santi personaggi dell'istituto sono figurati con una perfezione che nulla lascia a desiderare, e che mostra il progresso dell'artista dappoi che avea dipinto le mezze figure dei profeti e degli evangelisti nella chiesa della Certosa. La sua composizione, si poco soddisfacente nei primi saggi, guadagnò poco a poco di rilievo, e se non acquistò mai l'ideale delle forme, che hanno troppa rotondità, raggiunse almeno l'ideale dell'espressione, ottenuta mediante la semplice combinazione dei colori e senza il chiaroscuro. Interamente consacrato al-

(1) Quando Ambrogio venne la prima volta alla Certosa nel 1489 (data cui risale il suo primo quadro nella sala del capitolo), dovea essere giovanissimo; giacchè nel 1522 (data del quadro della pinacoteca di Brera), non dovea avere più che cinquant'anni, come lo si può riscontrare dal suo ritratto.

(2) Abbandonò la Certosa nel 1493.

l'arte cristiana dal giorno che prese in mano il pennello a quello in cui lo depose, si mantenne sì scrupolosamente fedele alla pia vocazione, che fra i suoi innumerevoli lavori non saprebbesi citarne uno solo, che non abbia avuto per iscopo di soddisfare un pio sentimento o di perpetuare una devota memoria. Egli perseverò in questa via non offendendo mai la semplicità religiosa con simboli e allusioni, ma indirizzandosi costantemente al cuore, e tenendo nella sua educazione artistica la maniera familiare dell' omelia, piuttosto che la maniera oratoria ed artifiziosa, cui rifiutavasi in tutto la sua fantasia calma e contemplativa (1).

Ambrogio Borgognone non fondò scuola alcuna, ma la sua inalterabile onestà di pennello, che è il principale suo merito, non trovasi in disaccordo colle tendenze degli artisti contemporanei, e ancor meno con quelle degli artisti che vennero subito dopo di lui. I discepoli a cui Leonardo avea lasciato, colle sue tradizioni di scuola, la memoria de' suoi ultimi momenti, e più delle sue supreme parole, seguirono sempre gli ammaestramenti del loro maestro, e si tennero lontani dalla servilità e dall'immoralità delle altre scuole. Quanto non è a dolere che lo sdegnoso silenzio de' biografi non ne permetta di rendere che un'incompleta ingiustizia alle opere ed ai principii di questo gruppo d'artisti, che tanto onorarono gli ultimi anni della scuola lombarda, e misero a tanto profitto, secondo la misura delle loro forze, la preziosa eredità che avea ad essi legata Leonardo.

Quegli che più ne interessa degli artisti Lombardi è Andrea Solario o Solari, uscito dalla famiglia d'imprenditori di cui abbiamo parlato più sopra, e che per oltre mezzo secolo avea avuto il privilegio dei lavori della cattedrale quasi proprietà ereditaria. Trincerati in quel recinto come in una fortezza o come in un santuario inviolabile, aveano a lungo resistito a tutti i concorrenti e a tutte le opposizioni, quando Omodeo, valente architetto e insieme valente scultore, e più popolare ancora che non fosse grande, venne a porsi di contro a Cristoforo Solario, soprannominato il

(1) È a notarsi ch'egli dipinse con più amore que' quadri, in cui figura sant'Ambrogio, suo patrono. Ve ne ha uno al museo di Berlino, un altro presso il conte Lochis a Bergamo, rappresentante sant'Ambrogio innanzi Teodosio, e sono due veri capolavori. Infine v'è l'affresco della cappella di sant'Ambrogio nella chiesa della Certosa.

Bossu, il più burbero, il più iroso e dispotico di tutta la sua famiglia; il quale non sapendosi ridurre ad avere una seconda parte ove i suoi avi rappresentavano la prima per il doppio diritto della conquista e della nascita, prese la risoluzione di andarsene a Venezia, a cercarvi maggior giustizia di quella che gli rendessero i suoi compatrioti; e sappiamo che a Venezia eseguì pitture a fresco (1), e ch' ebbe un discepolo chiamato Giovanni di Padova, il quale dipinse la corte del palazzo del filosofo Luigi Cornaro.

Bisogna che Andrea Solario partecipasse i rancori del fratello Cristoforo contro la patria comune, poichè lo troviamo a Venezia nel 1495 a dipingere nella chiesa di san Pietro martire a Murano un quadro di cui s' è perduto ogni vestigio (2). Il quadro poi che vedesi alla pinacoteca di Monaco, con sotto Antonio Solario, *Veneziano*, sembra indicare un terzo membro della famiglia strettamente congiunto ad Andrea per la parentela dello stile come per quella del sangue, e che serbò nella nuova sua patria il carattere e le tradizioni della scuola, da cui uscivano i suoi maggiori.

Andrea trovavasi a Milano quando la dominazione straniera vi sostituiva il governo nazionale. Fin allora la sua opera più ammirata era il quadro dell' Assunzione nella nuova sagristia della chiesa della Certosa. Le figure degli apostoli, ripartite nei tre scompartimenti, offrivano assai bene il carattere di ciascuno, ed i gruppi aveano dell'originalità e dell'armonia; ma i tipi e le parti accessorie non annunziavano a prima giunta un discepolo di Leonardo; il colorito specialmente mancava di quella correttezza e di quella sequenza, che il maestro erasi studiato d'introdurre nella scuola lombarda. Le lacune che rimanevano ancora a quell'epoca nell'educazione artistica di Andrea Solario vennero dappoi sì felicemente riempiute, che le sue opere posteriori furono più d' una volta confuse con quelle di Leonardo medesimo, e che il maresciallo di Chaumont gli diede la preferenza su tutti gli altri discepoli del suo amico, allorchè trattossi di appagare le nobili e ambiziose brame del cardinale d'Amboise suo zio, il quale voleva che le decorazioni

(1) Questi affreschi vennero distrutti all'epoca della soppressione della chiesa *della Carità* ove si trovavano.

(2) Zannetti, *Pittura Veneziana*. Si sa che questo quadro era segnato: *Andreas Mediolanensis*.

accessorie del suo castello di Gaillon non fossero indegne della magnificenza veramente reale di quell'edifizio colossale. E qui noi rinveniamo una novella prova della protezione intelligente del ministro francese, che mettendo a contributo tutte le arti, domandava all'Italia un pennello esercitato alle grandi composizioni religiose, e solo richiedeva alla Francia gli ornamenti dell'architettura e della scultura.

È naturale supporre che il bel ritratto di Carlo d'Amboise che vedesi nella galleria del Louvre, venisse dipinto da Andrea Solario poco innanzi la sua partenza da Milano e la sua andata in Francia, cioè dieci anni dopo il quadro della sagristia della Certosa, intervallo che non è troppo lungo per giustificare la differenza prodigiosa che notasi fra queste due opere. Nella seconda il discepolo seppe così bene far propria la maniera del maestro, tanto nell'esecuzione come nell'espressione, in cui si contemperano la grandezza e la bontà, che per un doppio errore, il quale onora ad un tempo l'originale e l'artista, si credette a lungo di riconoscervi il ritratto di Luigi XII e la mano di Leonardo (1).

Si giudicherà dell'importanza dei lavori che Andrea Solario eseguì nel castello di Gaillon dalle somme che gli vennero pagate durante i due anni del soggiorno che vi fece, tra il 1507 e il 1509 (2). Ma i documenti ai quali noi dobbiamo i più minuti e curiosi particolari, come pure le prove autentiche del viaggio e delle opere dell'artista lombardo, non ci dicono nulla sulla composizione, la estensione e la disposizione delle pitture murali, di cui Andrea Solario avea ornata la cappella e che doveano essere in armonia cogli abbaglianti colori delle vetriere ogivali. Proscritta a doppio titolo dal vandalismo rivoluzionario, e come monumento feudale e come monumento religioso, questa residenza episcopale e signorile non ha conservata della sua pristina magnificenza, che qualche avanzo appena riconoscibile, e le pitture d'Andrea Solario, dopo aver provocato le risa e le bestemmie, disparvero colle sculture di Michele Colombe e d'Antonio Just, e con tant'altri ca-

(1) Si volle dapprima vedervi il ritratto di Carlo VIII, poi quello di Luigi XII. Carlo Blanc fu il primo a provare che questo ritratto è quello di Carlo d'Amboise (*Journal des libraires*, 15 dicembre 1847).

(2) Tutti i particolari relativi a questi diversi pagamenti si trovano nell'opera di Deville sul castello di Gaillon.

polavori di cui il suolo di Francia era allora coperto (1). *Etiam periere ruinæ.*

Per buona sorte, qualche lavoro condotto da Andrea Solario in quel torno di tempo, cioè nel pieno sviluppo del suo ingegno, scampò al naufragio. Lo stile e la scelta degli argomenti addimostrano l'impero che Leonardo esercitava sulla sua immaginazione malgrado la distanza dei tempi e dei luoghi; sia ch'egli lavorasse sopra semplici reminiscenze o sopra schizzi più o meno fedeli che avea portati da Milano, riproduceva tutti i tipi prediletti dal suo maestro; il tipo del Cristo nel quadro tanto ammirato, che trovavasi ancora nel 1765 al palazzo della Rochefoucauld (2); il tipo del san Giovanni in quello della galleria Pourtalès e nell'altro in cui Salome tiene la testa sanguinosa del santo Precursore. Il quadro della Natività di Nostro Signore, di cui è fatto ricordo nell'inventario del castello di Gaillon, era forse una reminiscenza di quello che Leonardo avea eseguito per l'imperatore Massimiliano; e quel che termina di dimostrare la vera derivazione dell' ingegno d'Andrea Solario è la meravigliosa rassomiglianza che esiste tra il suo quadro che è al Louvre, e il capolavoro di Leonardo che vedesi nel palazzo Litta a Milano. Il tipo della Vergine è identico, e quantunque il discepolo abbia introdotta qualche lieve variante nelle parti accessorie, si riconosce che la sua fantasia svolgevasi sopra una tradizione determinata, e che quella soavità d'espressione, quell'abbondanza ed armonia di colori gli sono per così dire imposti (3).

Francesco Melzi. Era un gentiluomo milanese, a cui non mancò forse per divenire un grande artista, che un po' meno di fortuna e di prosperità. Fu a così esprimerci il Beniamino di Leonardo, che non solo l'ammaestrava come un suo discepolo prediletto, ma lo careggiava con quell'effusione di tenerezza, che posseggono i vecchi quando non hanno sprecato il tesoro del loro affetto. Le intime relazioni che si stabilirono fra essi, malgrado la differenza dell'età, suppongono e nell'uno e nell'altro virtù eguali,

(1) Un bel frammento di scultura di Michele Colombe è stato trasportato al museo del Louvre.

(2) Felibiano dice che tenevasi in maggior conto questo quadro di quelli di parecchi altri di mano di Leonardo.

(3) Questo quadro, chiamato la *Vergine del cuscino verde*, venne originariamente dipinto in un convento di Francescani a Blois.

pensieri conformi. Negli ultimi anni si può dire che fossero due corpi e un'anima sola. Per parte del giovane Melzi, questa amicizia era come un composto degli slanci della pietà filiale, della passione del bello, d'una devozione illimitata, e d'una riconoscenza entusiasta per colui che gliene avea rivelato i misteri. Quanto al maestro, era la simpatia calma e toccante d'una bell'anima che s'accascia per una bell'anima che si desta, e come la fusione di due crepuscoli. Di più, come l'adolescenza dell'uno coincideva coll'adolescenza dell'altro, e che la fisonomia dell'ultimo pura e raggiante raggiungeva in certa guisa l'ideale formatosi da Leonardo della bellezza angelica, ne risultò che invece di affaticare la sua immaginazione a cercar lungi da sè il suo ideale, ebbe il modo di contentare insieme il suo cuore e il suo gusto, collocando ne' suoi quadri, accompagnato ad attributi di cui non era del tutto indegno, quegli che era avvezzo a considerare come il suo angelo tutelare (1).

In tanta intimità col maestro, Francesco Melzi non avea duopo che di un discreto ingegno d'imitazione per mettersi a livello de' suoi meno favoriti condiscepoli, se non nell'originalità delle concezioni, nella fedeltà della riproduzione dei lavori più popolari di Leonardo. A ciò appunto si riduce ogni suo merito artistico. Noi ignoriamo se la Madonna colossale di Vaprio venisse dipinta col suo concorso, e se vuolsi attribuire la inferiorità di disegno che osservasi nella parte inferiore dell'affresco, alla sua inesperienza in opere di tanta dimensione. Lomazzo assicura ch'egli era valentissimo in miniatura, ma non annovera alcuna sua opera in questo genere. Se si volesse risicare una congettura onde supplire al suo silenzio, io direi che Melzi aver dovette più attitudine pel grazioso che pel grandioso, e nulla attesta in fatto che riproducesse qualcuna delle grandi composizioni del maestro. Gli si attribuisce la Pomona del museo di Berlino, il cui disegno originale si trova nella raccolta che conservasi a Windsor, e sappiamo che vi aveva tempo fa a Parigi, presso il duca di Saint-Simon, una Flora sotto la quale era scritto il nome di Melzi. Era certo una reminiscenza ed una variante di quella di Leonardo, e c'è da sor-

(1) Vedi la commovente lettera che Francesco Melzi scrisse dopo la morte di Leonardo (*Lettere pittoriche*, vol. I, *appendice*, 472).

prendersi che non ne esista un numero più considerevole, e che non abbia messo a maggior frutto il tesoro incalcolabile che il *suo amico ed eccellente padre,* come lo chiamava nelle sue lettere, aveagli legato morendo; giacchè egli fu dapprima l'unico possessore di pressochè tutti quei manoscritti e disegni, che ora sono disseminati nelle varie collezioni europee, e si può affermare che giammai artista raccolse più ricca eredità; ma sia disinteresse, sia indolenza, non trasse partito da sì buona fortuna, essendo pago della gloria acquistata di riflesso per l'amicizia di tant'uomo (1).

Salaino. Rispetto alla devozione filiale, questo pittore fu come il precursore di Melzi. Egli accompagnò il maestro a Firenze dopo la caduta di Luigi il Moro, indi a Roma dopo la cacciata dei Francesi dalla Lombardia, e fu più particolarmente incaricato dell'amministrazione delle sue faccende domestiche, lo che dà ragione dell'essere chiamato il discepolo e il *servitore* di Leonardo, parola che non bisogna prendere in senso troppo rigoroso, come fosse un mercenario. Anche i lineamenti e la fisonomia di Salaino teneano di quella regolarità e correttezza, che potevano somministrare e completare un tipo di bellezza angelica, e per questo titolo ei figura talvolta nei quadri religiosi del suo maestro, di cui seppe tanto bene far suo lo stile, talchè l'occhio più esercitato può essere tratto in inganno dalla rassomiglianza, come intervenne per una delle più celebrate composizioni di Leonardo, la sant'Anna del Louvre, che tiensi per lavoro incontrastabile del suo pennello, mentre giudici assai competenti non vi riconoscono che una ingegnosissima riproduzione dell'originale (2). Il quadro originale sarebbe quello che dalla sagristia di san Celso, a Milano, passò nella pinacoteca Leuchtenberg, a Monaco. Ma parmi che nell'esaminarlo più da vicino, si scorga la differenza di quello del Louvre pel tono più rossastro delle carnagioni, per le mezze tinte meno trasparenti e per non so quale pesantezza nelle ombre e ne' panneggiamenti. Salaino raggiunse tutto al più la perfezione del suo modello nel modo di trattare la capigliatura e il paesaggio. Il bel quadro del museo di Berlino, rappresentante Cristo che porta la croce,

(1) Vasari che lo vide a Milano nel 1566, dice ch'era allora *un bello e gentil vecchio.*

(2) È questa l'opinione dei signori Waagen e Delécluze.

prova come la sua immaginazione non fosse priva di grandezza, mentre avrebbe potuto avere ispirazioni indipendenti, ove avesse voluto attemperarvisi. La Sacra Famiglia del palazzo Castelbarco, a Milano, che ha molti tratti di rassomiglianza con quella della villa Albani presso Roma, è un lavoro di mezzo che ondeggia per così dire tra l'originalità e l'imitazione. I tipi del maestro sono religiosamente conservati; ma i capelli delle teste per non compromettere la linea graziosa dell'ovale, si staccano al disotto delle orecchie in sottili e leggiere anella, che aggiungono grazia alla fisonomia della Vergine.

Se Salaino fosse l'autore del grandioso ritratto di Margherita Coleone, che vedesi nella galleria di Berlino (1), e che fu a lungo attribuito a Leonardo, s'avrebbe un novello argomento per dolersi che quest'ultimo così prima come dopo la sua morte esercitando sovra di lui un fascino irresistibile, gli sia stato d'ostacolo nell'esplicazione del suo ingegno in tale direzione, e nel mostrarsi quindi degno discepolo del fondatore della scuola milanese.

Marco d'Oggiono. Direbbesi che gli allievi di Leonardo si fossero intesi tra loro per dividersi, in modo conforme al gusto di ciascuno, il vasto campo che il suo genio avea percorso. Melzi sembra aver dato la preferenza alle composizioni graziose, come la Flora e la Pomona; Salaino si tenne alle Sacre Famiglie, e specialmente a quella di san Celso, che dovette copiare a più riprese; e Marco d'Oggiono, più felicemente ispirato, scelse per soggetto di sua predilezione, come copista, il Cenacolo nel refettorio di Santa Maria delle Grazie, quasi avesse presentite le tristi vicende che dovea correre il capo lavoro del maestro. La più preziosa e fedele riproduzione di lui è quella che trovasi all'Accademia reale di Londra, e il cui principal merito sta nell'aver colto felicissimamente il carattere generale delle teste; ma essa è a gran segno inferiore all'originale, e per l'espressione delle forme e per la squisitezza del pennello. Rispetto all'altra copia, il trasporto dalla Certosa di Pavia all'Accademia di Brera le riuscì così funesto, che oggidì è appena riconoscibile.

Reca gran meraviglia che dopo essere stato, datando

(1) Essa era della famiglia eroica di Coleone da Bergamo, e prima moglie del celebre Gian Giacomo Trivulzio.

dall'anno 1490, sotto la disciplina di Leonardo, dopo aver riprodotto più volte quello de'suoi lavori, che maggiormente si raccomanda per la levatura del concetto e la nobiltà dei tipi, Marco d'Oggiono abbia continuato direi a distinguersi fra i suoi discepoli per la trivialità del pensiero, come è manifesto dal quadro dell'Assunzione e dalle sue tre figure d'Arcangeli a Brera, e specialmente degli affreschi che vi furono trasferiti dal convento di *Santa Maria della Pace*, il quale in uno alla Certosa di Pavia, sembra essere stato il principal teatro della sua operosità. Esisteva nell'interno del chiostro una Crocifissione allora grandemente ammirata, ora guasta del tutto. Siffatta ammirazione era prodotta non già dalla bellezza delle forme, ma dall'elemento patetico della composizione; poichè oltre avere le sue figure troppo brevi proporzioni, il disegno manca di finitezza e spesso anche di correzione, massime nel nudo, e la pesantezza del suo pennello non è che troppo rispondente alle fisonomie triviali della maggior parte de'suoi personaggi. La *Vergine delle bilance* che trovasi nella galleria del Louvre (1), attribuita a Marco d'Oggiono da un giudice assai competente (2), sarebbe in questo supposto una delle opere meno difettose, soltanto seconda al quadro di sant'Eufemia a Milano, il quale talmente avanza tutti gli altri che di lui si conoscono, da non poter essere stato condotto che all'epoca della maggior maturanza del suo ingegno, e per così dire sotto l'influenza immediata di Leonardo.

Beltraffio. Non si dedicò, come i precedenti, alla riproduzione più o meno fedele, più o meno superstiziosa delle opere del suo maestro. Com'essi, camminò sulle tracce di lui, ma col suo non uccise il proprio ingegno, colle sue tradizioni le proprie tendenze. Più ideale che preciso e vigoroso, si diede di preferenza al genere che i suoi condiscepoli trasandavano, cioè al ritratto, e seppe caratterizzare sì bene le fisonomie, che da questo lato eguagliò la perfezione del maestro, imprimendo com'esso una plastica consistenza alle figure, ma sacrificando troppo la grazia al vigore del rilievo. Il suo contorno, quasi sempre irreprensibile, è qualche volta severo fino alla durezza, e non ci fa lamentare che altri in sua vece abbiano imitato o ri-

(1) Questo quadro è pure una ripetizione o una variante di quello che Leonardo dipinse nel 1492 e che trovasi a Parma nel palazzo san Vitali.
(2) Waagen, *Kunst-werke und Künstler in Paris*, p. 454.

prodotto Leonardo nelle sue composizioni graziose. L'austera dignità del suo stile adattavasi molto agli argomenti religiosi, e si può affermare che le sue sante e le sue Madonne hanno più gravità di quelle di Leonardo. Nulla saprebbesi immaginare di più maestoso, di più bello di forme e di proporzioni del quadro di santa Barbara alla pinacoteca di Brera, e in quel paragonarla che si fece con una statua di antica dea non v'è niente di esagerato; giacchè nello studio di certi effetti anche Beltraffio è più scultore che pittore; ma siccome non possedeva nemmeno l'ombra di quella magia del chiaroscuro, che spandeva l'incanto sulle opere del maestro, così i suoi quadri offrono spesso una sgradevole rudezza di contorni, quantunque le linee non manchino nè di purezza nè di correzione.

Il tipo della Vergine adottato o meglio creato dal fondatore della scuola milanese non trovò nel pennello di Beltraffio un sol colore di più, non fu una sola volta riprodotto. La sua fantasia non avea ali da spiccare il volo alle regioni dell'ideale mistico, sicchè cercò nel naturalismo le ispirazioni che non sapeva altrove rinvenire. Quest'osservazione va specialmente applicata al celebre quadro del Louvre, considerato a ragione come il suo capolavoro, e da esso eseguito nella piena vigoria dell'ingegno, nel suo breve soggiorno a Bologna (1), subito dopo la caduta di Luigi il Moro (1500). Se i tipi che scelse non hanno sufficiente levatura, se le membra nude di san Sebastiano e di san Gerolamo presentano un incarnato poco naturale, le due figure però inginocchiate dello zio e del nipote, del vecchio e del giovane Casio, e in ispecie quella dell'ultimo, che ha il capo recinto della corona d'alloro (2), meritano di essere ricordate fra le opere migliori della scuola lombarda. E il quadro fu ammiratissimo dai contemporanei, ed egli medesimo dovette trarne delle copie pe' suoi amici di Lombardia, una fra le altre che si conserva a Lodi, e in cui si nota meno durezza nelle forme e maggior soavità nel colorito (3). Se si aggiunga a questa composizione la Sacra Famiglia del museo di Berlino, l'altra della galleria

(1) Questo quadro era nella chiesa della Misericordia, a fianco de' due o tre capolavori del Francia. Beltraffio, nato nel 1467, aveva allora trentatrè anni.

(2) Abbiamo altrove parlato del sonetto che compose sur una Sacra Famiglia di Leonardo.

(3) Incisa nella raccolta del Fumagalli.

del conte Lochis presso Bergamo, una Vergine col bambino Gesù presso lord Northwick, un quadro mal conservato al castello di Blanheim, e un sei ritratti sparsi in Inghilterra e nel continente (1), si avrà presso a poco il totale delle opere conosciute di questo originale ma poco fecondo pittore, che, se non in altro, avanzò certo il suo maestro nella lentezza e incontentabilità.

Malgrado le poche notizie che ne forniscono i biografi, possiamo asseverare che la sua devozione al maestro non fu inferiore a quella de' suoi compagni. Appena Leonardo abbandona Milano nel 1499, che egli s'incamminava a raggiungerlo in Toscana, sostando a Bologna per dipingere il quadro di cui abbiamo parlato. Dodici anni dopo, quando nuovi avvenimenti ricondussero la necessità di un secondo esilio, noi lo troviamo nel numero dei quattro discepoli che formavano il corteggio del patriarca nel suo viaggio a Roma. Sappiamo inoltre ch'egli diresse i lavori dell'accademia milanese durante la lontananza del suo fondatore; e sappiamo per ultimo che venne a morire appena partito Leonardo per la Francia, chiudendo ancor prima del maestro la breve sua carriera.

Cesare da Sesto. Ma nè Beltraffio, nè alcuno di quelli di cui ci siamo finora occupati, ritrassero tanto del genio di Leonardo quanto Cesare da Sesto, e l'ammirazione del Lomazzo per questo pittore, dal quale non lo separava che una sola generazione, fa sì che abbiamo intorno ad esso notizie più copiose che non intorno gli altri. Tra i sei mila quadri che componevano la collezione del Lomazzo, caro pittore e scrittore, divenuto cieco a trentatrè anni, la scuola milanese s'aveva il posto maggiore, e fra i quadri della patria scuola, quelli che avean lasciata più viva impronta nell'immaginazione dell'artista, miseramente ridotto ai piaceri della memoria, sono le opere di Leonardo e di Cesare da Sesto, *il suo felice imitatore*, e *dalle mani del quale non usciva mai opera che del tutto non fosse finita.*

Un elogio sì grande, cui il medesimo Lomazzo poi giudiziosamente restringe (2), si spiega dall'effetto che produ-

(1) Ve ne ha uno bellissimo nella galleria di Dulwich, presso Londra, un altro nella collezione di Seymour, un terzo in quella del duca di Devonshire.

(2) *La maniera di Cesare ricca, pronta, bizzarra, ma ineguale e scorretta.*

cevano al primo vederle le sue composizioni per la profusione e l'armonia dei colori, l'animazione delle figure, l'arditezza del disegno, il rilievo delle forme e la vita diffusa fino ai minimi particolari. Egli è, se si vuole, meno classico di Leonardo, la sua originalità è meno sostenuta, e specialmente gli manca quell'equilibrio di facoltà, che solo produce i veri capolavori. Ma quanto non è intelligente nella disposizione delle figure, come non è felice nella scelta dei contrasti, come sicuro nel disegno, vario nei tipi, sobrio nel diffondere la grazia e la dolcezza che la scuola lombarda in certa guisa sprecava!

A qual porzione dell'eredità artistica di Leonardo Cesare da Sesto s'applicò di preferenza? Rispondiamo alla domanda per via d'esclusione. Egli non si diede nè alla riproduzione dei quadri simbolici o mitologici come Francesco Melzi, nè a quella delle Sacre Famiglie come Salaino; nè a quella del famoso Cenacolo come Marco d'Oggiono; neppur emulò Beltraffio nello studiare e cogliere le umane fisonomie e tradurle sulla tela; ma, combinando le proprie ispirazioni tutt'altro che estese con quelle che gli venivano da Leonardo e dal soggetto, si dischiuse arditamente una via propria, via spesso illuminata dai riflessi di quel genio che avea preso a guida, ma nella quale seppe avanzarsi se non originalmente, certo non servilmente.

Solo fra i discepoli di Leonardo, Cesare da Sesto scrupolosamente imitò il maestro negli studii preliminari con cui disponevasi al lavoro; e questa imitazione fu spinta a tale, che i disegni originali dell'uno e dell'altro vennero confusi nelle medesime raccolte e nelle medesime pubblicazioni (1). Lomazzo, che ne parla con entusiasmo, ne possedeva parecchi, fra i quali il più notevole è una figura di san Giorgio sur un focoso cavallo, l'impennarsi del quale alla vista del dragone, era preso benissimo (2). Fa inoltre menzione di una serie di disegni *veramente miracolosi*, raffiguranti, secondo natura, i movimenti diversi del corpo umano, onde sembra che avessero ad essere un complemento od un riassunto dei lavori di Leonardo sull'egual materia (3).

Se l'ingegno di Cesare da Sesto si fosse sviluppato con

(1) Vedi la raccolta di Gerli. Milano, 1784.
(2) *Trattato*, lib. II, cap. 19.
(3) *Ibid.*, lib. II, cap. 1.

maggior unità e senz'alcun contatto colle straniere tradizioni, per le quali dimenticò soventi le tradizioni della propria scuola, la sua storia e quella delle sue opere sarebbe ad una più semplice e più interessante, e noi non saremmo costretti a seguirlo da Milano a Roma, e da Roma in Sicilia, onde riconoscere quel che ha guadagnato e quel che ha perduto nelle sue peregrinazioni.

Rimangono pochissimi suoi lavori autentici anteriori all' epoca in cui si rese infedele alla patria scuola. Quello sul quale v'ha meno dubbii, a motivo dell' esitazione tradita dall' incertezza del disegno e della posa alquanto goffa della figura principale, è il battesimo di Cristo, che trovasi presso il duca Scotti a Milano, e che piace nullameno per la dolce maestà del Salvatore, e per il paesaggio incantevole tutto smaltato di fiori, opera di Bernazzano, pittore allora stimatissimo, che appagavasi del cómpito modesto di paesista negli altrui quadri.

Sono a mettersi subito dopo le due Sacre Famiglie che veggonsi a Milano, l'una presso il duca Melzi, l'altra alla pinacoteca di Brera, le quali attestano la progressiva emancipazione dell'artista, e mi parvero offrire una certa affinità, in particolare nella testa del san Giuseppe, col famoso quadro della *Vergine in bassorilievo* (1) attribuito a Leonardo. Quanto a me lo credo indubitatamente opera di Cesare da Sesto, e ciò che mi conferma nella mia opinione si è quella trasandatura di disegno nelle parti che Leonardo trattava con più diligenza, nelle mani e nelle linee della testa, per non parlare della diversità dei tipi e delle mezze tinte, che qui non hanno più la medesima trasparenza (2).

Eguale incertezza s' ebbe a lungo per un altro quadro ben superiore ai precedenti, e la prima idea del quale sembra venuta a Leonardo. È il quadro dell'Erodiade, soggetto favorito di Cesare da Sesto, come lo provano gli studii che vi fece attorno, onde giungere alla maggior possibile perfezione (3). Se ne conoscono due esemplari benissimo conservati, l'uno alla galleria imperiale di Vienna, ove lo recò

(1) Incisa nella raccolta del Fumagalli.
(2) Incisa da Foster.
(3) Vedevasi tempo fa all'arcivescovato di Milano tre disegni in matita rossa, rappresentante un'Erodiade. *con una corona di fiori in capo, un manigoldo con mostacci senza barba, una mano che tiene una testa*. Lomazzo, *Trattato*, p. 83.

d'Italia l'imperatore Rodolfo II e che avea appartenuto, dicesi, al Lomazzo; l'altro inferiore al primo per espressione, superiore per disposizione ed esecuzione, può a giusto titolo aversi come il capolavoro dell'artista, che vi spiegò tutta la poesia della propria immaginazione e tutta la dovizia del proprio pennello (1). Se le teste fossero più nobili e significative non esiterei ad attribuirlo a Leonardo medesimo; giacchè vi si trovano riuniti tutti gli altri pregi del pennello di Leonardo, ed in ispecie quella squisitezza di lavoro, quella sicurezza di composizione, che rado raggiunsero i meglio pittori della sua scuola (2).

Cesare da Sesto lasciò Milano nel 1514, e andò a Roma co'suoi compagni e il suo maestro, ove fu assai meglio accolto di quest'ultimo. La viva amicizia che seppe ispirare a Raffaello (3), e l'ammirazione che Raffaello seppe inspirare a lui, furono una cruda prova pel suo cuore e la sua mente di discepolo, e mancò poco che la tentazione di disertare la scuola lombarda per la scuola romana, e divenire condiscepolo di Giulio Romano e di Pierino del Vaga non lo vincesse.

Qual fu il risultato di questa momentanea infedeltà alle pure e nobili tradizioni in cui era stato nutrito? Qual frutto trasse egli dalla intimità con quel corteo baccante, che faceva perdere allo stesso Raffaello le sue belle ispirazioni umbre, e insinuava la corruzione nella sua anima e nel suo genio?

La risposta ad una simile domanda trovasi in un quadro della galleria del Vaticano, recante col nome di Cesare da Sesto la data del 1521. Quel quadro produce su qualunque spettatore, per poco imparziale, l'effetto che deve produrre un monumento della decadenza, soprattutto ove si chiamino in confronto i quadri veduti a Milano, e quelle opere di coscienza e d'ispirazione con queste senza rilievo e senza vita, in cui il sentimento diviene affettazione, e la grazia degenera in caricatura.

Ma non appena Cesare da Sesto metteva il piede sulla

(1) Questo quadro, della collezione Collot, fu venduto a 16,000 franchi.

(2) Vi ha nel museo di Napoli un altro suo quadro rappresentante l'Adorazione dei Magi, e nel quale il gruppo della Vergine, del bambino Gesù e di san Giuseppe, è tolto dal quadro di cui parliamo.

(3) Lomazzo, *Trattato*, lib. II, cap. I.

terra natale, e ritornava pittore lombardo e' risaliva ad un tratto al primo suo posto nella scuola lombarda. Non ebbero termine però le oscillazioni e continuò quel flusso e riflusso d'influenze diverse, cui è difficile assegnare l'efficacia rispettiva; ma da tutto ciò esce pur sempre incontestato che dalla scuola romana, non ricavarono nè egli nè l'arte profitto alcuno, e che per creare nuovi capolavori si dovette rianimare alla vivificante atmosfera della scuola lombarda. A formarsi un'idea della trasformazione che avvenne allora nella sua mente, basta vedere il famoso quadro votivo dipinto in occasione della peste, che era venuta ad aggiungersi ai tanti altri flagelli. Vuoi inspirato dalla propria e dalla pubblica afflizione, vuoi orgoglioso di divenire il degno interprete della devozione popolare (1), questa volta egli superò sè stesso, od almeno avanzò quante opere avea condotte sin allora nei giorni della prosperità a Roma ed a Messina. Il tipo della Vergine avanza di gran lunga quello del Vaticano, e richiama un poco la Madonna di Foligno; il colorito è splendido e caldo come nella sua Erodiade; la composizione ha ripreso il vigore e il rilievo, ed è magnifica nel san Rocco, nel san Cristoforo e nel san Giovanni Battista (2) e soprattutto nel san Sebastiano, che è la figura centrale e la più bella di questa meravigliosa composizione.

V'avea già nella chiesa di *san Pietro alla Vigna* un altro quadro di minori dimensioni, condotto da Cesare da Sesto nel 1530, cioè nell'anno in cui il terrore dei milanesi giungeva al suo colmo. Le immaginazioni erano esaltate sino al delirio od accasciate fino alla disperazione, e la pittura che ne fa il cronista Burigozzo, si crederebbe più che una pagina di storia, un supplemento all'inferno di Dante, se a fianco della desolazione non si elevassero gli slanci della pubblica penitenza e quasi spuntasse un'aurora della rigenerazione, che Carlo Borromeo avrebbe ben presto inaugurata.

Gli artisti milanesi, che dir si potrebbero da s. Carlo inspirati, tanto ogni giorno più divengono devoti nella vita e nelle

(1) San Sebastiano era milanese. Mostravasi nel convento di sant'Erasmo la camera in cui era nato.

(2) La testa di san Giovanni rassomiglia a quella che Raffaello dipinse nella disputa del Santo Sacramento.

opere, offrono all'Italia un nuovo e consolante spettacolo. Essi si fanno sovvenitori alle miserie cittadine e missionarii ed apostoli, e rompendo ogni patto cogli oppressori e corruttori del loro paese, li costringono a ricorrere al servile pennello di Tiziano per essere dipinti colle loro amanti. E questa generosa protesta fu sì concorde e perseverante, che non un artista si rinviene della scuola di Leonardo, che abbia delineato il ritratto di qualche rappresentante straniero, o riscalducciata la sua immaginazione con pitture licenziose. E nulla ci prova che Cesare da Sesto non fosse al pari degli altri buon patriota e artista severo e indipendente, almeno sin tanto che fu a Milano. Nè il luogo, nè le tradizioni, nè le occasioni gli si prestarono all'applicazione della teoria che avea imparata a Roma, e che al dire del Lomazzo, considerava lo scandalo nella pittura come una necessità dell'arte. Buonamente per lui e per l'arte (1) egli non venne chiamato in Sicilia per dipingervi secondo questi principii. Quivi egli visse gli ultimi anni della sua vita, decorando le chiese ed i conventi di pitture, che accennano troppo all'assenza di ogni concorrenza ed alla certezza del successo, ma che pur mostrano il suo vigore di tocco, la eleganza del suo disegno ed una fedeltà costante alle tradizioni lombarde. E ciò si riconosce specialmente nel gran quadro dell'adorazione dei Magi, che da Messina venne trasportato al museo di Napoli, e che si vuol guardare senza confrontarlo all'altro suo capolavoro dipinto a Milano nella chiesa di san Sebastiano.

Antonio Razzi, più noto sotto il nome di *Sodoma*. Non è senza ritrosia che io mi faccio ad annoverare tra gli artisti cristiani quest'uomo misterioso, affidato dal suo soprannome medesimo alla più vergognosa immortalità; ma le sue attinenze colla scuola lombarda, e insieme la bellezza incontestabile delle sue opere non ci permettono di tacere di lui. Vasari, che unì al suo nome l'infamia che ancor gli rimane e gli rimarrà, avea dimenticato o sdegnato di parlarne nella sua prima edizione, e quando volle riempiere la lacuna lasciata, lo fece in guisa, che l'uomo e l'artista al pari andaron confusi nella medesima reprobazione, quantunque l'accusatore attendesse la morte del preteso colpevole per disonorarlo. Checchè ne sia dell'odiosa accusa,

(1) Lomazzo, *Trattato*, lib. VI, cap. 2.

che in vero s'accettò troppo lievemente, è indubitato che nella vita del Razzi v'ebbero non una ma più fasi distinte, e che non ostante la sua assoluta impotenza non pure a raggiungere ma a comprendere l'ideale mistico, il primo periodo della sua carriera fu segnalato da tali successi, che gli diedero il diritto di prender posto fra i grandi pittori dell'epoca sua.

Il mistero che circonda la sua memoria a motivo delle parole di Vasari, circonda egualmente la sua educazione artistica. Lontano dalla scuola senese colla quale i suoi tipi, la sua maniera, il suo colorito non hanno nulla di comune, lontanissimo dalla scuola umbra e fiorentina pel più serio carattere delle sue composizioni, egli peregrinò a lungo sul territorio di Siena, lasciando le orme del proprio passaggio quasi in ogni chiesa e convento e affascinando gli sguardi e le immaginazioni con quel suo facile e ridente pennello, con quelle creazioni in cui la soavità dell'espressione e la grazia dei contorni contrastano colla ricchezza e l'armonia dei colori. In una parola, se un discepolo di Leonardo fosse caduto ad un tratto nel mezzo di tutte queste meraviglie fresche, vivaci, sbocciate appena, avrebbe potuto credere che il suo maestro fosse passato di là, e vi avesse creati quei capolavori in uno di que' momenti, in cui discendendo dalle regioni simboliche, permettevasi di negligere un poco le muse per corteggiare le grazie e cercar di produrre piuttosto il diletto che l'ammirazione.

Come mai quella esotica pianta venne trapiantata su quel di Siena, ove è incerto se abbiasi a considerare come una pianta benefica o una pianta velenosa; in qual guisa fu d'essa fecondata ed educata a tale che giunse a coprire il suolo materno di fiori, i quali avanzano in numero ed eguagliano in bellezza, almeno in bellezza graziosa, tutti quelli che spuntarono nella scuola lombarda? Che Razzi facesse i suoi studii nel nord dell'Italia, o che abbia conosciuto Leonardo a Firenze, certo è ch'egli fu suo discepolo, e cotesta filiazione è abbastanza provata dalle opere dell'artista, perchè non si possa mettere in dubbio dalle chimeriche pretese del patriotismo municipale. Qualche volta la rassomiglianza va a tal segno, che saremmo tentati di giudicare un copista il discepolo, o almeno un povero imitatore, che nulla cerca alla propria immaginazione, misera troppo per dargli qualche cosa. Nelle Sacre Famiglie però l'imitazione

è meno servile in quanto riguarda la disposizione ed i tipi; giacchè per sicurezza di composizione, magia di chiaroscuro, sapiente correttezza di disegno corre tra i due artisti un abisso. D'altra parte le vergini del Razzi, comunque sembrino improntate su quelle di Leonardo, le superano in ciò che la grazia, di cui son rivestite, è più naturale, o non è guasta da quel sorriso affettato che si vede e non si vorrebbe vedere nelle Vergini di Leonardo. Quanto al tipo del Cristo, la massima creazione dell'artista fiorentino, per riprodurlo degnamente come solo per ispirarlo e per ammirarlo ci voleva una profondità di sentimento ed un'elevatezza di pensiero, quali il superficiale Razzi non ebbe mai. Il mistero della redenzione la sua anima non poteva accoglierlo, nè il suo pennello ritrarlo, come lo provano le molte e fin troppe composizioni dipinte colla solita sua trasandata speditezza. Nulla v'ha di divino nè nel suo Cristo risuscitato, nè nel suo Cristo che porta la croce, nè nell'*Ecce homo* della galleria di Firenze, nè in quel medesimo Cristo che i suoi ammiratori non rifinivano mai dal levare a cielo. Molto meglio riuscì nel Cristo morto, che giovanissimo dipinse in una deposizione della croce pei Francescani di Siena, e che può sostenere il confronto coi meglio prodotti della scuola lombarda.

La precoce depravazione, di che Vasari sì leggermente accusa il Razzi, è incompatibile non solo coll'indole dei suoi primi lavori, ma colla rinomanza che il suo pennello acquistava fra gli ordini più austeri, presso i Carmelitani, i Domenicani, gli Olivetani e i Francescani; ma ancor più colla grande popolarità che otteneva il suo nome, come lo stesso Vasari confessa, presso i senesi, più leggeri forse ma meno pervertiti de' fiorentini. Tranne forse il banchiere Chigi, che i tempi aveano reso una potenza, non v'avea un solo nobile della città di Siena, il cui patrocinio artistico non s'accordasse con ciò che a' dì nostri chiamerebbesi i pregiudizii della moltitudine. Le tradizioni del medio evo conservavano tutto il loro impero, e nel più caldo delle intestine discordie, Siena rimaneva sempre la città della Vergine. Come dunque il privilegio di dipingere la sua immagine nei chiostri e sugli altari, negli oratori pubblici e privati, nei tabernacoli dei crocicchi, sugli stendardi delle processioni, avrebbe potuto concedersi ad un artista notato d'infamia e di un genere d'infamia, a punir la quale

il popolo non attende il più sovente la tarda intervenzione della legge? Come avrebbesi affidato di preferenza ad una immaginazione infangata dal vizio l' incarico di riprodurre sulle muraglie delle cappelle e delle confraternite le leggende di un san Bernardino e di una santa Caterina (1), la cui memoria a tutti era sacra; ma che non s' invocano se non dalle anime pure o dalle anime contrite? La devozione ha essa pure le sue esigenze, i suoi istinti più imperiosi e infallibili che non si crede.

Del resto, che si ammettano come verosimili o che si respingano le imputazioni di Vasari, certo è che Razzi, prima del suo viaggio a Roma nel 1507, avea una maniera assai più conforme alla composizione religiosa che non dopo. I suoi primi lavori presso i Francescani di Siena coincidono col ritorno di Leonardo a Firenze, colla occupazione francese della Lombardia. A partir da quell'epoca, tutte le pitture eseguite da Razzi, che era ancor giovanissimo, accennano più o meno all'influenza del fondatore della scuola lombarda. Nel monastero di sant'Anna a qualche distanza da Pienza, verso il 1503 dipingeva egli a fresco le mura di un vasto refettorio. Peccato che di quelle pitture non rimangano che pochi avanzi; ma sono essi tanto ammirabili e producono un tale effetto sull' anima in quel sito deserto e silenzioso, che l' osservatore dovrà ognora ringraziare il caso o il consiglio che ve lo condusse.

Vi ha specialmente una Sacra Famiglia, in cui vedesi il bambino Gesù che presenta di un cardellino due monaci Olivetani inginocchiatigli davanti; è di tutte le composizioni religiose dell'artista quella, da cui traspira più calma e più soavità, quella in cui s'è maggiormente ravvicinato a Leonardo, quella in cui l'inspirazione gli fu più spontanea e più vera. Oh! qual impressione non produce l'opera stupenda, in quella casa di preghiera desolata, in mezzo alle rovine del tempo e degli uomini, rivestite in parte dalla lussureggiante vegetazione che cresce sur un terreno vulcanico.

La stessa vena e le medesime inspirazioni lo seguirono nella vicina e non meno pittoresca solitudine di Monte

(1) Gli affreschi della confraternita di san Bernardino, brutalmente ritocchi dieci anni fa, non sono più riconoscibili. Quelli della cappella di santa Caterina nella chiesa di san Domenico, si conservano meglio.

Oliveto, ove avealo chiamato un monaco lombardo, che si fece a proteggerlo come compatriota e gli diede a dipingere nel chiostro la leggenda di san Benedetto. Conveniva ch'egli scegliesse altra via di Luca Signorelli, che avea trattato col suo severo pennello l'argomento medesimo e lo avea profondamente compreso. Razzi, che conosceva la sua inferiorità nell'esprimere i godimenti, i conati, le elevazioni della vita cotemplativa, non s'avventurò in questo difficile campo, e dipinti affrettatamente i compartimenti di mezzo, concentrò tutto sè stesso in quelli posti a' quattro angoli, e vi dipinse quattro soggetti, ascetici anch'essi, ma in cui il sentimento e l'immaginazione, le due predominanti facoltà dell'artista, potevano spaziar liberamente. L'affresco che rappresenta Benedetto nell'atto di abbandonare la sua famiglia è malissimo conservato; così è più o meno degli altri tre. Quello in cui Placido e Mauro offrono i loro figli adolescenti al santo patriarca risplende di somme bellezze. Il colorito, le attitudini, i volti, tutto vi è ammirabile e superiore ad ogni elogio come ad ogni descrizione. L'affresco che figura il convento di Monte Cassino assalito dai barbari, non ha meno meriti speciali; ma quegli episodii animati, quelle teste di guerrieri a tratti vigorosi, quei cavalli delineati con una verità, che subito mostra nell'artista un discepolo di Leonardo, sorprendono più che altro la fantasia.

Ove Razzi superò sè stesso si è nel compartimento, in cui dipinse le cortigiane che tentano san Benedetto. Par di vedere le graziose figure onde Raffaello popolò il suo Parnaso. Nulla hanno d'impuro nello sguardo e nelle attitudini. Le due prime, staccate dal gruppo principale, recano intorno la fronte un cerchio di ferro; le quattro danzatrici si tengono per mano, e quella del primo piano, col suo leggero vestito di pallido azzurro, somiglia ad una figura che trovasi in altre composizioni di Razzi; ma se è, come ne sembra, un capolavoro, non è per fermo un capolavoro cristiano, e la tolleranza del priore in verso il suo allegro compatriota, cui soleva chiamare il *mattaccio,* ci prova che lo spirito del fondatore era scomparso da quella casa.

Fu tra il suo soggiorno a Monte Oliveto e la sua partenza per Roma nel 1507, ch' egli eseguì a Siena le tante opere che vi si ammirano; come gli affreschi dell'oratorio di santa Caterina, l'Epifania nella chiesa di sant'Agostino, le

quattro pitture per la confraternita della morte, in cui vedesi una Vergine più graziosa direi di quella di Leonardo, ed il ritratto più d'ogni altro soddisfacente di san Bernardino da Siena; il quadro dell'altare del Santo Sacramento nella chiesa di san Domenico, e per di più lo stendardo del rosario il quale essendo stato a motivo della sua destinazione e delle esigenze della pietà popolare espostissimo alle ingiurie dell'aria, perdette la vivacità del colorito, ma non l'armonia delle tinte, non l'ineffabile grazia dei piccoli angeli coronati, aggruppati intorno la loro Regina che inghirlandano di fiori.

Il banchiere Chigi, il suo nuovo protettore, non lo mandava già a Roma per dipingere leggende di santi e stendardi di confraternite, ma affinchè decorasse il suo palazzo della Farnesina di pitture conformi al suo gusto ed a quello classico e licenzioso del secolo. Gli fece dipingere dunque un episodio della vita di Alessandro, e non trascelse nè la sua vittoria su Bucefalo, nè quella sui Persi, nè la vittoria sopra sè stesso quand'ebbe in mano la famiglia di Dario, ma amò meglio avere sott'occhi il vincitore d'Arbella trascinato, come l'ultimo degli uomini, da un istinto volgare e brutale; scelta che pareva confermata dall'esempio di quell'Etione, pittore greco della decadenza, che trattando lo stesso soggetto, avea obbedito ad un protettore come Agostino Chigi.

Bisogna essere giusti. Questa pìttura è una delle peggiori del Razzi, e nullameno era allora nel pieno vigore dell'ingegno; quasi eguagliava Raffaello per il contorno grazioso delle figure e non era meno di lui idolatra dell'arte antica. E quel che attesta a che avrebbe potuto riuscire, si è il successo ottenuto alla corte di Leone X pel quadro della Lucrezia, successo che gli valse il titolo di cavaliere di Cristo, come in seguito si avrebbe meritato il titolo di conte Palatino.

Dal soggiorno di Roma egli trasse quel frutto che tutti ne traevano, dovette cioè, per usare la frase consacrata, *sviluppare la sua maniera,* allontanandosi di più in più da quella di Leonardo, col quale terminò a non avere altro di comune che la passione pei cavalli e le cavalcate. La parte che aveva a tutte le pubbliche feste, la sua smodata allegria e le sue eccentriche buffonate, accrescevano la sua popolarità come pittore, ciò che prova non fosse tanto em-

pio e licenzioso come lo vuol far credere il Vasari. Di più, allorchè sorvennero le prove crudeli che visitarono Siena al pari di Milano nella prima metà del sedicesimo secolo, e che vi raddoppiarono il fervore religioso e patriotico, la città della Vergine non ad altri che al Razzi affidò di dipingere sulle porte della città, sulla gran piazza e nel palazzo pubblico l'immagine della sentinella celeste, che vegliava alla salute ed alla libertà della patria, e tutto ciò durante o poco dopo quello sciagurato 1530, che suggellò la servitù d'Italia. I senesi, nella loro devota impazienza, voleano ravvivare tutt'insieme il culto dei molti loro patroni, ed in ispecie di quelli che erano stati cittadini della repubblica innanzi divenire cittadini del cielo, e il Razzi poteva bastare a mala pena ai tanti lavori di cui lo assediavano. Egli dipinse nel salone delle Balestre sant'Ansano, il patrono militare di Siena, e come primo lavoro forse nel genere eroico, non ne uscì gran fatto con onore; e quando ebbe a dipingere il beato Bernardo Tolomei, l'inspirazione gli mancò ancor più e quasi sospese l'opera pel corso di oltre quattro anni. È vero che era affollatissimo di occupazioni, e che dovea far progredire di pari passo tre o quattro opere ad un tempo. La più importante si era il grande affresco della porta Pispini, che avea per la repubblica senese l'importanza d'una faccenda di stato, tantochè la fu soggetto di frequenti deliberazioni e vi spesero attorno molto denaro (1).

Alla qual cosa non bastando il prodotto delle multe, vi aggiunsero quello di certe limosine. L'artista medesimo procedendo nel lavoro, vi prese crescente amore e condivise il pubblico interesse. E invero gli dovea parlare altamente una pittura colossale, nella quale iscrivevasi, sopra la raggiante immagine della Vergine, *vittoria* e *libertà,* e comprendiamo di leggeri come s'affidasse di tramandare sè stesso alle generazioni future non altro che collocando in quella composizione il proprio ritratto colla concisa epigrafe: *Fac tu.* E certo non prevedeva che prima della fine del secolo non s'avrebbe più in tanta opera ammirato, che lo scorcio di un angelo graziosamente sospeso.

(1) I documenti relativi al detto affresco e alle opere di Razzi si trovano nel quinto volume dei manoscritti lasciati da Romagnoli alla biblioteca di Siena.

In questa grandiosa pittura murale, che doveva essere veduta solo in lontananza, le fiacchezze dello stile sfuggivano più facilmente alla critica, o a meglio dire essa era sopraffatta dal plauso del volgo che teneva in maggior conto la prontezza della correzione. Ecco come Razzi, guasto pei suoi trionfi come pel suo viaggio di Roma, sconfessò ad una ad una quasi tutte le tradizioni della scuola lombarda, e sacrificò la qualità alla quantità dei lavori. Anche i suoi tipi grado grado s'alterarono, quantunque conservassero certa grazia superficiale; i suoi contorni divennero men puri, il pennello più pesante, e indarno adoperossi di ritemprare l'ingegno collo studio e l'imitazione dell'antico (1). Se a volte rinvenne le inspirazioni della sua prima gioventù, ciò fu associandosi per quanto il comportava la sua natura agli slanci della devozione popolare. Tra gli effetti più felici di tale associazione, recherò in mezzo, oltre la bandiera di san Domenico, di cui abbiano già parlato, quella che dipinse per la confraternita di san Sebastiano, e che essendo stata portata a Roma in processione solenne ricorrendo il giubileo del 1525, vi eccitò un'universale ammirazione. Medesimamente questo prezioso gonfalone, venerato qual Palladio della città, non usciva dal ricco suo fodero che in segno di gran duolo o di pubblica allegrezza, per render grazie al Signore o scongiurare un flagello, ed è in questo modo che quel capolavoro, più degli affreschi protetto dalle ingiurie del tempo e da quelle degli uomini, fu conservato quasi nella sua interezza, e fa ora di sè bella mostra fra i capolavori che adornano la pinacoteca di Firenze.

Negli ultimi anni della sua palestra artistica, Razzi cadde in profondo scoramento originato in parte dalla voga crescente del suo rivale Beccafumi, in parte dall'infiacchimento della sua immaginazione che mancava di nerbo per reagire contro la vecchiezza e i dolori dell'animo. Dopo aver cercato per qualche tempo a Piombino, a Volterra, a Lucca e a Pisa un sollievo all'ingratitudine de' suoi antichi ammiratori, venne a morire a Siena nel 1549, come uomo che avea cessato di credere alla santa missione dell'arte sua, ma non già nell'abbandono de' suoi più cari, nè in quello

(1) Una lettera inserita nella collezione delle *Lettere pittoriche*, vol. V, n.° 42. prova che Razzi possedeva delle sculture antiche e bellissime terre cotte.

stato di miseria umiliante, di cui parla Vasari (1). I senesi si pigliarono sì poca cura della sua memoria, che ben presto dimenticarono fino il sito della sua sepoltura; ma uno de' più larghi dispensieri di fama, Paolo Giovio, l'avea risarcito d'avanzo collocandolo come artista quasi allo stesso livello di Raffaello.

Gaudenzio Ferrari. Nello stesso anno, cioè nel 1549, moriva a Milano, attorniato dall'affetto reverente e dal dolore di quanti l'aveano conosciuto, un altro pittore informato in parte alle dottrine di Leonardo, e somigliante al suo maestro più che nessun altro de' suoi discepoli per la dignità del carattere e la varietà del sapere; abile del pari nella pittura e nella plastica, filosofo grave e profondo matematico, ammirato pe' suoi improvvisi poetici e musicali, Gaudenzio Ferrari raddoppiò il valore di tutte queste doti con una pietà sempre eguale a sè stessa e a cui un sinodo di Novara credette debito rendere un pubblico omaggio in termini tali, che avrebbero potuto servire di preludio ad un processo di beatificazione (2). Così il buon Lomazzo, che onoravasi d'essergli stato discepolo, ed era più atto a far stima delle doti dell'animo suo che di quelle della mente, lo confronta per l'eccellenza morale a Platone, e gli dà l'aquila per attributo. Ei sostiene con un fare di convinzione tutta filiale, che nessuno al pari di Gaudenzio seppe rendere così perfettamente le pie affezioni dell'anima, e che fu il primo ad insegnare la maniera d'esprimere, nel volto de'santi, la contemplazione delle cose celesti (3). Ei spinge l'entusiasmo sino a scoraggiare i pittori avvenire di non poterlo mai più eguagliare nella rappresentazione della maestà divina, ed invita gl'increduli a visitare il sepolcro di Varallo, per convincersi coi proprii occhi della verità di quanto asserisce (4).

La montagna di Varallo, ove s'era riprodotta sur un disegno recato da Gerusalemme, una fedele immagine dei luoghi santi, era divenuta, dopo la scorcio del quindicesimo

(1) Vasari dice che morì all'ospitale nel 1554. La data e l'asserto sono falsi, com'è provato da un documento inserito nelle memorie manoscritte di Romagnoli, vol. V, p. 691.

(2) *Gaudentius noster, opera quidem eximius, sed magis eximie pius.* Notizia intorno a Gaudenzio, di G. Bordiga, Milano, 1821.

(3) Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, p. 51.

(4) *Idea*, ecc., cap. 16.

secolo, una meta di pellegrinaggio per le anime pie che non potévano risolversi ad attraversare il mare; e la devozione de'fedeli essendosi accresciuta colle pubbliche calamità durante la prima metà del sedicesimo secolo, quel santuario divenne poco a poco il più frequentato, il più ornato e magnifico di tutta Lombardia. I ricchi e i poveri, i privati e i principi vi recavano a gara le loro offerte; era questo come un grande atto di fede nazionale, a cui anelavano esser fatti partecipi; e quando si condusse a compimento quel grandioso edifizio nelle attuali sue proporzioni, l'ingegno di Gaudenzio Ferrari trovossi abbastanza maturo, malgrado la sua acerba giovinezza, per dar principio al grave cómpito che gli stava dinanzi, cómpito ancor più difficile per la natura degli argomenti che avea da trattare, e per la qualità delle impressioni che si dovevano ingenerare; poichè facea duopo colpire le immaginazioni e commuovere i cuori, come avrebbe potuto farlo una visita al Santo Sepolcro; onde soltanto con una forza straordinaria di sentimento e di pennello era possibile produrre, anche imperfettamente, siffatta illusione.

Il suo primo noviziato nell'Accademia fondata da Leonardo avea dovuto essere brevissimo, e le lezioni de' suoi due maestri, Giovenone e Stefano Scotto (1), furono tosto cancellate da quelle di Bernardino Luini, la cui predilezione per le chiese, pei conventi, per gli oratorii, e in generale per tutti i luoghi santificati in una maniera qualunque, non era meno pronunziata della sua. I risultati diretti da tale influenza, asserita in modo positivo da Lomazzo, sono difficilissimi a raccertare non pure a cagione della rarità dei lavori spettanti alla prima epoca della carriera di Gaudenzio, ma specialmente per le straniere influenze che si sovrapposero su quest'ultima, e fra le quali la più simpatica così al suo cuore come al suo genio fu quella della scuola umbra, che allora non avea per anco perduto il suo nome, nè le sue tradizioni (2).

Egli ebbe dunque sopra Cesare da Sesto il bene incalcolabile d'aver conosciuto Raffaello all'epoca, in cui il suo pennello, tutto celeste, faceva pregustare alle anime pie

(1) Bordiga, *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari*, p. 2.

(2) Bordiga asserisce, sopra congetture avventurate da due scrittori del passato secolo, che Gaudenzio fu scolaro del Perugino; cotale asserzione è priva di fondamento.

la beatitudine contemplativa; e allorchè lo seguitò nella capitale del mondo cristiano (1506-1507), fu per esser testimonio dell' animo suo fedele alle stesse ispirazioni, in tutto il tempo ch' ei dipingeva nelle sale del Vaticano quei mirabili affreschi, che sono la più sublime produzione dell' arte cristiana. Non era già l'entusiasmo per opera sì pura, che poteva avversare le aspirazioni naturalmente mistiche di Gaudenzio Ferrari, ed ei poteva ancora, senza compromettere la riuscita del santo ministero affidatogli, abbandonarsi alla propria ammirazione per colui, che non aveva allora l'eguale nelle composizioni religiose, e che poteva inspirarlo o guidarlo da lungi in quelle opere che dovea condurre. Ma cotesta ammirazione non gli fece dimenticare le lezioni di Leonardo, che dovette riprendere il perduto ascendente allorchè si trovarono a Milano, dopo il suo soggiorno, l'uno a Roma e l'altro a Firenze; poichè in un quadro che dipinse nel 1511 per la chiesa di Arona, assunse il nome di *Gaudenzio da Vinci* per significare apertamente sino a qual punto si fosse immedesimato col suo maestro, e come teneva in conto d' onore la pratica dei suoi precetti. Ei lo provava più ancora mediante l' eccellenza di questo lavoro a confronto dei precedenti; la Vergine vi è rappresentata in atto d'adorazione davanti il bambino Gesù, conformemente al soggetto favorito della scuola umbra; ma nelle figure dei santi e delle sante che riempiono i quattro scompartimenti laterali, le inspirazioni di Leonardo sono facili a riconoscersi, specialmente nello stile del disegno che concilia in modo mirabile la forza colla grazia. La testa di santa Barbara è in questo rispetto un capo lavoro, che può reggere al confronto con quanto l'arte cristiana produsse di più perfetto; e il ritratto inginocchiato al suo fianco, è degno della scuola a cui l'artista si era educato.

Medesimamente le lezioni avute all'Accademia di Milano, combinate colle impressioni del suo primo soggiorno in Roma, partorirono lavori di un genere misto, analoghi a quelli che or ora accenneremo nella scuola di Lodi, ma di tutt'altra indole. Gaudenzio sembra non aver mai perduto d'occhio il problema a cui Leonardo avea consecrato tanti studii: l'alleanza della grazia colla forza. Ma Leonardo l'avea risolto imperfettamente, e si può dire che nelle figure degli angeli e dei santi, raro è che si elevi all'altezza della grazia

angelica e della grazia mistica. Era questa una lacuna che nessun de' suoi immediati discepoli aveva avuto in animo di riempiere, e che richiedeva un artista iniziato alle inspirazioni celesti dell'anima non meno che al maneggio del pennello. Ora tutte queste condizioni, e specialmente le condizioni psicologiche, si trovavano raccolte in modo mirabile in Gaudenzio Ferrari, pel quale l'arte fu sempre una specie di sacerdozio colle sue antecedenti iniziazioni, che andavano assai più in là della sfera ristretta dei processi tecnici. Inoltre, il santo sepolcro di Varallo gli somministrava una fonte inesauribile d'inspirazioni per lo spettacolo che avea continuo dinanzi, e a cui assisteva non già qual freddo osservatore, ma come pio pellegrino che sentiva raddoppiare il suo fervore, come colui ch'era testimonio ed interprete di quello degli altri.

Qual privilegio per un artista cristiano il vedersi sfilare sott' occhi il fiore della popolazione dei dintorni, le anime penitenti e le anime pure, con tutte le varietà di atteggiamenti che producono i diversi gradi di fede, di fervore e di annientamento davanti a Dio; di poter raccôrre e mettere in atto sì preziose osservazioni con tanta reverenza per altri come per sè stesso, e sentire mano mano che avanzava nella sua perfezione, non essere soltanto il pennello che facea de' progressi! Nessun pittore fu in ciò più fortunato di Gaudenzio Ferrari. Dall' uscire della sua giovinezza (1503-1507) sino alla virilità, egli abbellì il santuario di Varallo di dipinti, improntati dello stesso carattere, abbenchè vi si notino tre maniere successive rispondenti alle varie fasi del suo ingegno; tutte però informate alla medesima idea. Fra i lavori della sua prima maniera mi contento di citare le tre Marie con san Giovanni, il bambino Gesù in mezzo ai dottori, quadro insieme vigoroso ed ingenuo con dorature rilevate ne' panneggiamenti de' personaggi; e per ultimo la Circoncisione, con un bel ritratto inginocchiato, primo lavoro dell' artista in questo genere, e che già rivela un degno discepolo di Leonardo.

Soltanto dopo il suo ritorno da Roma (1510-1513) diede egli principio, nella chiesa dei Francescani di Varallo, a quella grande e patetica composizione, nella quale raffigurò in ventuno scompartimenti la storia del Redentore, dall'Annunciazione sino alla Resurrezione, con sì profonda espressione, che indarno sarebbesi raggiunta da un pittore meno

compreso dalla santità del suo cómpito e dalla grandezza del mistero. Si sente da per tutto la poesia della pietà congiunta alla poesia della giovinezza, e la disposizione dei gruppi, in cui l'artista più s'abbandona alla propria originalità, tal fiata impetuosa, è raramente in disaccordo colle leggi del buon gusto conforme alle dottrine apprese nell'Accademia milanese.

La seconda maniera, che ha principio dopo il suo secondo viaggio di Roma, si ebbe alquanto a risentire delle novelle influenze a cui era soggiaciuto. La sua assenza da Varallo e dall'Alta Italia avea durato sette anni, e in questo intervallo, la sua immaginazione, soggiogata quindi dallo stile di Raffaello, quinci da quello di Michelangelo, dovette smarrire, almeno per il momento, il suo equilibrio, in quanto ci è dato giudicarlo dal gran quadro di lui che vedesi al palazzo Sciarra Colonna, e in cui è impossibile riconoscere il pittore inspirato di Varallo. Ma dopo aver rotto allo stesso scoglio di Cesare da Sesto, ritornava ancora, come lui, discepolo di Leonardo dacchè rivedeva la Lombardia, e ritornava come prima grande artista cristiano al respirare di nuovo l'aere pieno di vita della sua santa montagna. Sembrava anzi ch'ei vi tornasse questa volta con maggior fervore che mai, e assumesse il nuovo lavoro con doppio entusiasmo, il quale sgomberò le nebbie del suo pensiero, e raddrizzò come per incanto le sue recenti deviazioni.

Trattavasi di raffigurare Cristo posto in croce, e ritrarre quell'istante supremo della Passione per modo che fosse ad un tempo degno del luogo, il quale era un'imitazione del Calvario, e della pietà dei pellegrini che venivano a prosternarsi compresi di fede e più spesso commossi sino alle lagrime. Per colpire più al vivo la loro immaginazione, preferì la plastica alla pittura per la rappresentazione dell'argomento principale, cioè della Crocifissione, e ventisei statue di grandezza naturale servirono come di punto centrale, verso cui convergevano gli affreschi ond'erano coperte le muraglie della cappella. Il gran mistero della croce non era stato forse mai raffigurato in maniera sì perfetta e toccante. Avvi nei gruppi de' cavalieri una grandezza e varietà di caratteri, un'arditezza di disegno, una forza di espressione, feroce negli uni, meditabonda negli altri, un vigore di colorito, una ricchezza di costumi, a tutto dire, un complesso di qualità e di bellezze veramente imponenti, che fanno con-

trasto colle qualità e le bellezze d'un genere affatto opposto, che ammirasi nei gruppi delle donne e de' fanciulli; e allorchè si sollevano gli sguardi inverso la vôlta, l'ammirazione s'addoppia, poichè Gaudenzio Ferrari vi risolvette un problema che nessun artista prima di lui si era proposto; cioè di graduare il dolore degli angeli secondochè si trovano più o meno vicini alla scena dolorosa a cui fan parte quali rappresentanti celesti, mentre i personaggi degli affreschi laterali vi assistono come rappresentanti del mondo che sta per essere redento dal divino olocausto. Si comprende di leggeri come Lomazzo sia stato compreso d'estasi davanti a tali meraviglie, e come il suo entusiasmo, congiunto al suo affetto di discepolo, gli abbia fatto esclamare, che chi non l'avea veduto non conosceva la vera perfezione della pittura (1).

Questo misto di plastica e di pittura sortì tale un successo tra i pellegrini che visitavano la santa montagna di Varallo, che fu duopo per soddisfare la evozione popolare, rappresentar nello stesso modo l'Adorazione dei Magi; l'argomento vi si prestava mirabilmente per la facilità di disporre da ciascun lato del gruppo centrale i personaggi diversi che figurano nel corteo; avvi la stessa varietà, la stessa fantasia, la stessa forza di pennello, la stessa originalità di concetto; ma non vi si riscontra più forse la sua medesima temperanza; le linee del disegno appaiono meno severe, e puossi di già prevedere che l'artista non si conterrà a lungo nei limiti a lui segnati dal buon gusto e dalle tradizioni della sua scuola.

Era questo come il sommo della sua carriera, talchè il pennello di lui non bastò più a soddisfare le domande delle chiese, dei conventi e dei privati. Tutto riducevasi a fargli dipingere, in grandi o piccole dimensioni, un qualche frammento della sua sublime composizione drammatica, che avea tanto contribuito ad infiammare la devozione dei fedeli e ad allargare la sua fama. Fu appunto allora (1531) che i due fratelli Corradi, dell'ordine degli *Umiliati,* lo invitarono a Vercelli, per riprodurre nella chiesa di san Cristoforo la scena della Crocifissione, a cui duravano fatica a staccarsi gli occhi e i cuori dei pellegrini. Gaudenzio vi recò le medesime inspirazioni, ma con uno stile ognor più largo, un

(1) Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, cap. 16.

fare ognor più grandioso, che è quanto dire affrettando il moto di decadenza a cui era stato senza saperlo sospinto. Inoltre le sue composizioni divengono anch'esse più confuse, più ricercati gli effetti, tranne ne' suoi gruppi d'angeli che continuano a tenere del divino, come lo si può notare nella cupola dipinta nel 1535 a Saronno. Ei non cessava per questo di comprendere ed anche di materiare l'ideale mistico; ma col suo sfoggio di grandi linee studiatamente combinate, si poneva ostacoli tali da rendere ognor più difficili le sue concezioni. Spinto in questa via perigliosa dal gusto del popolo più assai che dal suo, non trovò più in sè stesso reazione contro il generale travvolgimento, e allorchè ebbe abbandonata la sua santa montagna di Varallo per venire a lavorare a Milano, diffidò delle sue primitive inspirazioni e crebbe alle dottrine della scuola di Michelangelo. Da qui quegli affreschi ammanierati e colossali che dipinse a santa Maria delle Grazie, a san Nazzaro e nella chiesa di santa Maria della Pace. Gli ultimi in ispecialità, trasportati quasi tutti nella pinacoteca di Brera, sembrano non esservi stati porti che per rilegare Gaudenzio Ferrari fra gli artisti più mediocri della scuola milanese. Fortunatamente per la sua memoria, il suo quadro del Martirio di santa Caterina è là per controbilanciare, ed anche per cancellare l'impressione prodotta dai moltissimi lavori della sua decadenza. Noi l'abbiam detto ed avremo altrove occasione di ripeterlo, che la leggenda di santa Caterina fu uno dei soggetti di predilezione degli artisti lombardi. Chi ne preferiva il lato grazioso dipingeva il suo matrimonio; chi amava meglio il lato serio, raffigurava il suo martirio. Il primo tema era stato trattato da Gaudenzio Ferrari ne' suoi giorni d'ingenuo fervore, allorchè avea fede nelle proprie inspirazioni, nella chiesa di san Gaudenzio, suo protettore. Ne risultò un capolavoro, che puossi ammirare anche oggidì, e la cui reminiscenza dovette operare sull'immaginazione dell'artista, a somiglianza di que' magici suoni sentiti da lontano, i quali risvegliano immagini che si credevano da lungo tempo cancellate. Di questo modo si spiega con qual estasi dovesse l'artista trattare il secondo soggetto, cioè il Martirio di santa Catterina, che fu come l'ultimo raggio luminoso di un bel genio presso al tramonto.

Bernardino Luini. Nelle molte lacune avvertite nell'opera

incompleta del Vasari, quest'ultima è per fermo la più imperdonabile ed incomprensibile. E per verità, mentre egli ci dà i più minuti particolari biografici degli artisti di secondo e terzo ordine, il cui merito sta tutto nell'aver appartenuto alla scuola di lui, concede appena un cenno breve e non curante ad un pittore, i cui lavori di data recente s'erano a così dire imposti alla sua ammirazione, o almeno alla sua critica; poichè nel 1565, in cui visitò Milano, i suoi sguardi doveano scontrarlo ad ogni piè sospinto nelle chiese, negli oratorii, sulle pubbliche piazze, sulle facciate dei palagi e degli ospitali; e per giunta doveva essere testimonio dell'ammirazione de' milanesi per le opere sue e della loro reverenza per la memoria di chi le aveva eseguite. Perchè il complesso di questi motivi non abbia prodotto il suo effetto sull'animo del Vasari, bisognò qualche cosa di più delle rivalità di scuola; nella storia degli artisti, come in quella de' poeti, v' hanno misteriose antipatie, che producono e spiegano molte inconseguenze.

Sia che Luini sia stato discepolo immediato di Leonardo, o che a forza d'ammirazione e di studii siasi appropriato il suo stile e la sua maniera, giusta la tempra e la piega delle sue naturali abitudini; egli è certo che nessun altro più felicemente e con maggiore ampiezza di lui profittò dell'eredità lasciata da quel sommo alla sua scuola; e quasi aggiungerei che sotto l'aspetto artistico nessun altro spinse più innanzi di lui il culto di Leonardo, facendo però un 'importante restrizione; ed è che in Luini il sentimento cristiano padroneggia il sentimento dell'arte, e che la grazia la quale respira nelle sue composizioni religiose, è quasi sempre scevra d' affettazione; nulladimeno non rifiutava mai dal copiare le opere del suo modello, e di dare l'ultima mano a quelle appena sbozzate, vuoi per compenetrarsi del suo spirito, vuoi per l'effetto d'una disinteressata ammirazione. Per giudicare dell'indole dei lavori a cui diè luogo tale fusione, basta osservare nella collezione dell'Ambrosiana a Milano la Sacra Famiglia, onde il cardinale Federico Borromeo parla con tanto entusiasmo (1), e che in allora correva per la migliore produzione del pen-

(1) *Tabula quam nos satis magno pondere auri emimus, existimantque pictores nihil ab artifice illo factum fuisse perfectius.* Il tipo del bambino Gesù è preso sopra una terra cotta di Leonardo.

nello di Luini. Ma, oltre l'influenza diretta o indiretta di Leonardo, bisogna ancora tener conto di quella ch'esercitò su lui Gaudenzio Ferrari, il quale non fu meno suo correligionario in materia d'arte che in materia di fede, e che imitò nell'espressione de' sentimenti religiosi, nella guisa stessa che fece di Raffaello rispetto alla maniera (1). Questa doppia imitazione, messa fuor di dubbio dalla esplicita testimonianza di Lomazzo, non colpisce tosto a prima giunta l'osservatore; è come una corrente d'ispirazioni che non si può cogliere alla superficie, e che richiede, per essere apprezzata nella sua direzione e nelle sue forze, si discenda ad una certa profondità.

Bisogna ammettere dunque tre influenze diverse nella serie pressocchè innumerevole delle opere di Luini; egli tolse a Leonardo i tipi graziosi semplificandoli, i tipi severi addolcendoli e qualche volta indebolendoli un poco. Egli riprodusse colla stessa predilezione, ma più sovente del suo maestro, quella sì soave figura di santa Caterina, imprimendo alla sua fisonomia la più simpatica e spirituale espressione, la quale superiorità spirituale sul suo modello notasi in altri quadri, specialmente in quelli in cui v'hanno teste di santi composte al fervore, alla beatitudine o al pentimento. Il cardinale Federico Borromeo parla con entusiasmo di una santa Maria Maddalena, il cui disegno era forse di mano di Leonardo, e che sotto il pennello di Luini divenne uno di que' capolavori, ai quali il tempo non sfregia una particella sola di merito (2).

Tra tutti i discepoli o gli imitatori di Leonardo, egli fu quegli che s'applicò maggiormente alla riproduzione delle sue composizioni simboliche. Il suo fiore favorito è pure il gelsomino, e ne incorona le sue figure allegoriche, o lo pone nelle mani del bambino Gesù, che lo presenta quando al piccolo san Giovanni, quando a un donatario inginocchiato. Uno de' più celebri quadri del maestro, il quadro così detto della *Modestia e Vanità*, venne copiato da Luini con sì meravigliosa fedeltà, che anche adesso molti sono incerti

(1) « B. Luini imita Gaudenzio quanto all'espressione delle cose religiose, e Raffaello quanto alla maniera. » *Idea del tempio della pittura*, cap. 37.

(2) *Quo Leonardi penicillum praefert, a quo fortasse Luinus lineamenta descriptionem sumpsit, existimantque periti nihil in tota arte fere hodie reperiri pulchrius.*

se vada attribuito al discepolo od a Leonardo. È molto se l'occhio più esercitato può liberarsi da una tale incertezza osservando il gruppo del bambino Gesù, che giuoca con san Giovanni e col suo agnellino (1), e il busto del Cristo, che ha ripetuto sì sovente, certo perchè era convinto che fosse la miglior opera del fondatore della scuola milanese, e la più propria a dare una giusta idea della sublimità del suo genio (2).

Un altro soggetto, che attrasse vivamente la sua immaginazione, fu quello dell' Erodiade, poichè la copia che ne fece e che vedesi nella tribuna della galleria di Firenze, è certo, quanto a perfezione tecnica, il più ammirabile capolavoro che sia uscito dal suo pennello. Egli vi ha messo un'energia d'espressione, una finitezza di lavoro che sfidano la critica più minuziosa, ed è pervenuto a diffondere un incanto indefinibile sur una composizione, che sembrerebbe non dover inspirare che orrore (3).

Se dopo aver notato le rassomiglianze fra i due artisti e la filiazione estetica che li congiunge, vorremo giudicare la parte che ebbe ciascuno nella storia della scuola lombarda, troveremo nella loro carriera rispettiva contrasti non meno evidenti che nel loro carattere. Leonardo, posto sur un gran teatro, rincuorato dall' intelligente patrocinio di tre sovrani che succedettersi in Lombardia, compensando il poco numero delle opere colla loro massima perfezione, è premiato quasi ad ogni tratto di pennello da un nuovo tributo d' ammirazione, e regna pressocchè venti anni sulla scuola da lui fondata. Luini, venuto in tempi peggiori, avvolto nelle pubbliche sofferenze, ebbe principalmente la protezione di quelli che piangono e che pregano, e poichè tutti i flagelli l' un dopo l'altro o simultaneamente sopraggiunsero alla bella Milano, una tale sorgente di sante ma severe inspirazioni non gli venne a mancar mai. Onde ci facciamo ragione della fecondità veramente prodigiosa che l'artista dovette quasi imporsi per soddi-

(1) Nella collezione dell'Ambrosiana.

(2) Il miglior esemplare si è quello passato dal palazzo Aldobrandini nella galleria nazionale di Londra. Ve ne avea due altri a Milano, di cui uno è inciso nella raccolta del Fumagalli.

(3) Vi ha un'altra Erodiade del Luini nel palazzo Borromeo a Milano. La testa di san Giovanni è già impugnata dal carnefice, di cui non vedesi che la mano.

sfare alle anime pie, in cui la sventura ravvivava l'amore del bello e nel tempo stesso l'amore del bene. Ed ecco ciò che ci spiega altresì la dolce e profonda melanconia che si osserva nelle sue teste di Vergini, e che dà ad esse, quanto a carattere religioso, una superiorità incontestabile su quelle di Leonardo. M'accontenterò di accennarne due sole nella collezione poco numerosa ma eletta del palazzo Borromeo a Milano. Nell' una la Vergine stringe tristamente al petto il Bambino: nell' altra tiene in mano un libro chiuso che ella ha compreso, e fissa sul divin figlio uno sguardo pieno di dolorosi presentimenti (1).

Abbiam già parlato della ereditaria predilezione della scuola lombarda per santa Caterina d'Alessandria. Il fondatore ne avea porto l'esempio, ma niuno trattò un soggetto così ideale meglio del Luini, che si guardò bene di commettere il medesimo errore di Coreggio, poichè non perdendosi com'esso nell'esagerazione della grazia, s'applicò al lato serio e mistico della leggenda, e vi rinvenne ispirazioni a cui nessuno prima di lui aveva attinto. Nella serie dei quadri che rappresentano questa cristiana eroina, si riconosce il medesimo tipo fondamentale con qualche opportuna variazione; la santa Caterina del palazzo Borromeo presenta una fusione di candor verginale e di calma melanconica, che la rende doppiamente bella e ideale. Quella del palazzo Esterhazy a Vienna ha alcun che di più ingenuo e più velato; ma se vuolsi ammirare la grazia e la maestà insieme riunite con tutti i pregi di stile che si è in diritto di attendere da un discepolo o piuttosto da un continuatore di Leonardo, bisogna vedere il quadro magnifico del matrimonio di santa Caterina nel palazzo Litta a Milano, o meglio ancora quell'altro in cui è figurata in atto di presentare al bambino Gesù lo strumento del suo martirio e di ricevere in cambio la palma del guiderdone.

In codeste varie composizioni rinviensi la figura ma non la leggenda di santa Caterina, ed è qui che Luini si elevò su tutti i pittori della scuola lombarda, compreso il suo fondatore.

Sventuratamente la pinacoteca di Brera non conserva che un frammento di questa storia meravigliosa, che l'ar-

(1) Questo quadro potrebb'essere una reminiscenza di quello del castello di Compiègne.

tista avea senza dubbio figurata per intero; ma questo frammento, risultato di un' ispirazione veramente divina, può compararsi ai prodotti migliori dell'arte mistica in Toscana e nell'Umbria, e dubito forte che il pittore di Fiesole, attraverso il prisma delle sue visioni beatifiche, abbia mai concepito una figura più incantevole di quella di santa Caterina trasportata dagli angeli sul monte Sinai.

Lomazzo ne informa che Luini era poeta; ma ciò non basta per spiegarci lo slancio che prese la sua fantasia delineando questa composizione; per elevarsi a tanta altezza, l'artista avea duopo d' essere iniziato a ben altri misteri che quelli della poesia.

La qual opera appartiene evidentemente alla sua prima maniera, come la maggior parte degli affreschi che trovansi nell'atrio della pinacoteca di Brera. Ve ne ha di quelli che potrebbonsi considerare come prodotti della decadenza, ove non si sapesse che vennero eseguiti nella gioventù dell'autore; ve ne hanno altri, che pur appartenendo al medesimo ciclo, annunciano una fantasia più matura e un pennello più esercitato. E questo contrasto mostrasi in ispecial modo nella storia della Vergine, in cui la leggenda fino al suo matrimonio con san Giuseppe è trattata snervatamente, come un riempitivo e nulla più; ma giunta all'episodio sì popolare dello Sposalizio, nel trattare il quale l'artista dovea mettersi in concorrenza con Perugino e Raffaello, Luini si lasciò sospingere dal doppio stimolo dell'emulazione e dell'inspirazione, e se non raggiunse le mistiche altezze de' due modelli, almeno non si trascinò servilmente sulle orme loro, e sostituì alla loro composizione, divenuta quasi tradizionale, un'altra meno imponente e meno simmetrica, ma in cui seppe infondere del movimento e della vita.

I quadri che dipinse verso la medesima epoca (1) sia per le chiese, sia per privati, recano tutti codesta impronta di semplicità affettuosa, che è appunto uno de' lineamenti particolari dell'artistica fisonomia di Luini. Sotto questo riguardo, come sotto quello della perfezione tecnica, nulla avanza la piccola Sacra Famiglia della galleria del conte Lochis a Bergamo, e quella di lord Ashburton a Londra, e di tant'altre che sono disseminate nelle collezioni pubbli-

(1) Luini non ha messo quasi mai la data a' proprii quadri. Di qui la somma difficoltà nell'assegnar loro un ordine cronologico.

che e private (1). Qualche volta la sua semplicità diviene patetica, come nel gran quadro di santa Maria della Passione, e nell'affresco ancor più stupendo che ammirasi in una cappella laterale nella chiesa di san Giorgio in Palazzo, il quale sembra dipinto sotto le impressioni di una delle massime opere di Raffaello. Desso rappresenta col maggiore slancio e temperanza insieme la dolorosa scena che avviene intorno al corpo di Gesù Cristo disceso dalla croce. In generale niuno meglio di Luini comprese non solo il mistero della Passione, ma il mistero del dolore. Quale intensità di espressione nel Cristo coronato di spine, che dipinse per la confraternita *Della Spina* di cui era membro, la quale incaricavasi di distribuire gratuitamente le medicine ai poveri infermi. Il solo difetto di questa magnifica composizione si è, che le figure inginocchiate sono talmente grandiose e imponenti, che lo spettatore ne è a tutta prima colpito più del soggetto principale.

Luini ebbe il merito di rimettere in voga un soggetto altrevolte popolarissimo fra gli artisti milanesi, l'Adorazione dei Magi. Questa popolarità prendeva la sua origine da una tradizione che risaliva fino a sant'Eustorgio, dal quale erano stati recati a Milano i corpi dei tre re venuti a prostrarsi davanti al bambino Gesù, e le preziose reliquie erano state poi da Federico Barbarossa trasferite sulle rive del Reno; ma la chiesa di sant'Eustorgio, in cui s'erano conservate per tanti secoli, non perdette perciò la consacrazione che ne avea ricevuto, e continuò ad essere la chiesa più cara al popolo e alla famiglia Visconti, che vi fece eseguire con molta spesa le opere d'arte che in gran parte vi si ammirano tuttavia (2). Succeduti gli Sforza ai Visconti, sant'Eustorgio non fu più la chiesa quasi direi di corte, e l'Adorazione del Magi parve esclusa dal programma dell'Accademia promossa da Luigi il Moro. Ma Luini ridestò la devozione dei milanesi per l'antico santuario e per la favorita composizione, dipingendola con tutta la cura di cui era capace, nella cappella medesima in cui erano state un tempo le reali reliquie. Il suo successo, nel quale ebbe forse qualche parte la reazione politica, fu il più luminoso che

(1) La migliore opera di Luini esistente in Francia, trovasi presso il signor Pourtalès, e vi venne dall'Escuriale, ove fu sempre creduta opera di Leonardo.

(2) Lattuada, vol. III, p. 194.

si avesse ottenuto fino allora, e le copie dell'Adorazione dei Magi moltiplicaronsi rapidamente sotto il suo pennello. Oltre quelle che condusse pei Serviti di Milano e per l'oratorio di san Michele, ricorderò l'altra della cattedrale di Como, che non è anch'essa se non una libera copia d'un prezioso affresco trasportato nel palazzo Litta, e davanti al quale lo spettatore rimane muto d'ammirazione. L'ordine, i tipi, l'esecuzione, lo stile del disegno, tutto vi è al pari ammirabile. Si vede che l'artista era penetrato dell'importanza dell'opera sua, e voleva sorpassare la pubblica aspettativa, superare sè stesso.

E a sì nobile ambizione va pure attribuito il capolavoro, che orna il vestibolo della Certosa di Pavia? Levando gli occhi alla vôlta, vi si vede la figura di san Sebastiano, la cui parte inferiore è guasta dal tempo, ma la superiore dimostra ancora un'ispirazione analoga a quella, che produsse il san Sebastiano di Cesare da Sesto. Supponendo che quello di Luini sia dovuto a un affetto più puro che non sia l'emulazione, ci troviamo d'accordo e coll'impressione che si prova alla vista di questa stupenda pittura e collo spirito che respira in ciò che potrebbesi chiamare lavoro di circostanza (1).

Quelli da lui condotti nella chiesa e nel convento di san Maurizio (*Monastero maggiore*) si connettono a un grande infortunio politico toccato ad una famiglia, la cui gloria emanava in parte dal patrocinio intelligente ond'era stata liberale alle arti ne' suoi stati. Era in quella chiesa che i Bentivoglio, cacciati da Bologna, si raccoglievano a meditare sulla vanità delle umane grandezze; era quivi che aveano la loro tomba, quando la malignità della fortuna non li perseguitava ancora fin'oltre il sepolcro. Nessuna chiesa, a Milano, e forse in tutta Italia, non desta nelle iscrizioni de' suoi avelli sì tragiche memorie. Vi si vede quello di Giovanni Bentivoglio, ultimo sovrano di Bologna, morto nel più assoluto abbandono, mentre suo figlio Alessandro recavasi a difendere la sua causa per sempre perduta innanzi al re di Francia. Il nome di Ginevra che trovasi scolpito sopra ua tomba, fa credere a prima giunta che l'orgogliosa moglie di Giovanni Bentivoglio riposi nel

(1) Luini aveva anche dipinto in occasione della peste un quadro, rappresentante la Vergine con san Rocco e san Sebastiano.

medesimo avello; ma egli era morto scomunicato, presso i Pallavicini di Busseto, con la piena dell'odio nel cuore. La Ginevra, di cui qui leggesi il nome, era figlia d'Ercole Bentivoglio, condottiero de' Fiorentini nella malaugurata guerra contro Pisa, ed ella aveva avuto non poca parte nelle sventure, che spodestarono la sua famiglia. Galeazzo Sforza di Pesaro, suo primo marito, spogliato de' suoi stati da Giulio II, era stato ucciso da un colpo di fucile sulla strada di Parma. Il secondo era quel Manfredo Pallavicini che lo spietato Lautrec avea fatto squartare, nel 1521, sulla pubblica piazza di Milano.

Come mai Bernardino Luini divenne il pittore prediletto di questa scaduta dinastia? Era forse perchè gli richiamava di preferenza lo stile e la maniera di Francesco Francia, o perchè il suo patriotismo esecrava la dominazione straniera? Non esiste nè documento nè tradizione che ne somministrino una plausibile risposta, e noi siamo costretti a starsene paghi di qualche congettura fondata sui riscontri di data. Questo Alessandro, il migliore dei figli di Giovanni Bentivoglio, e l'avvocato impotente del padre davanti al re di Francia, aveva avuto dal suo matrimonio con Ippolita Sforza una figlia nominata Alessandra, la quale avea vestito l'abito in quel convento, che era per così dire il cimitero della sua famiglia; ed ella vi era, allorchè Luini avea raggiunto il sommo della sua fama, e fu forse il padre suo che trascelse di preferenza cotesto pittore per ornare quel santuario di pitture conformi allo spirito che dovea regnarvi (1).

Le quali tombe ed iscrizioni sepolcrali non richiamavano che amare rimembranze, a cui era duopo contrapporre un soggetto che esprimesse la serenità nei patimenti e la gioja nel sacrifizio. Tutto concorreva a rinvigorire il genio di Luini nell'attuazione di questo incarico. Egli dovea dipingere la sua regina favorita, santa Caterina d'Alessandria, prima in atto di subire il suo doppio martirio, poscia iniziando al mistero del dolore e dell'espiazione un uomo inginocchiato, che sembra assistere con lei e san Lorenzo alla scena sanguinosa della flagellazione. Nulla si può vedere di più dignitoso e più commovente. Le figure accessorie, spartite da ciascun lato dell'altar maggiore, sono nello

(1) Suo padre morì a Milano nel 1532.

stesso gusto, e ricordano i tipi più puri e soavi della scuola dell'Umbria. Possiamo dire altrettanto degli angeli che recano gli strumenti della Passione, e specialmente di quello che tiene in sue mani la lancia e la spugna. Altre pitture, sparse nella chiesa e nell'interno del convento, furono eseguite, parte da Luini stesso, parte da' suoi figli Aurelio, Evangelista e Pietro, che compariscono qui per la prima volta come ajutatori e continuatori del padre loro.

Tutti questi affreschi appartengono all' epoca più avanzata della carriera di Luini, nonchè quelli di Saronno e Lugano, che sono gli ultimi lavori conosciuti di questo infaticabile pittore (1525-1530). Qualunque sia l'ordine cronologico assegnato a ciascuna di queste grandi composizioni, chiunque ebbe occasione d' istituirne un confronto, non starà in forse di preferire quella di santa Maria di Saronno, ove l'artista rappresenta Gesù Cristo bambino in mezzo ai Dottori: la posa, il gesto, lo sguardo, il movimento della figura principale fanno quasi presentire le parole che uscivano da quelle labbra divine, e potevano servire di commentario al testo di san Luca: *Stupebant autem omnes qui eum audiebant.* A destra e a mancina sono ingegnosamente distribuiti de' gruppi di giudei, a' quali vanno commisti degli Apostoli, la cui fisonomia rivelando la calma o l'estasi, fa contrasto coll'agitazione dei Dottori; e a fianco della Vergine vedesi un bel vecchio, calva la testa, bianca e folta la barba, chiuse e sottili le labbra, dolce e penetrante lo sguardo, a tutto dire, quale possiamo raffigurarsi Luini conforme all'espressione che si manifesta dalle sue opere. In una mano tiene un libro chiuso, mentre con l'altra accenna allo spettatore Colui che è la via, la verità e la vita.

Gli affreschi di Lugano, tuttavia degni di nota in certi particolari, presentano nondimeno nel loro complesso qualche sintomo della decadenza, ch'era per avventura ingenerata dall'efficacia che gli eventi esercitarono sull'immaginazione del pittore. Lo teneva lungi da Milano il regime di terrore che gravava la sua mano di ferro su questa città, e le scene di omicidii, di saccheggi e di profanazioni, che accadevano continuo in piena luce. Nulla poteva sfuggire alla brutale cupidigia dei lanzichenecchi tedeschi, quasi tutti protestanti, i quali non rispettavano nessun luogo sacro, e trovavano mezzo di sbramare più passioni ad un tempo,

spogliando ed insultando i monaci, le monache e i sacerdoti. Essendo proibito ai fornai di vendere il pane a chicchessia tranne ai soldati, si vedevano per ciò sulle piazze e lungo le strade dei cadaveri di sgraziati morti miseramente di fame. I funerali s'incrociavano alle processioni di donne e di fanciulli, che a piedi scalzi e colla corda al collo andavano piangendo e implorando misericordia; « e tale » fu, soggiunge il cronista, il grido di disperazione levatosi » al cielo da questa moltitudine piangente la domenica » del 18 aprile 1529, che si credeva la vôlta del Duomo, » fosse per crollare. »

Erano questi gli eventi dolorosi, in mezzo a cui Luini compieva l'ultimo suo lavoro presso i Francescani di Lugano. Egli è quivi che ha fine la sua storia, ignorandosi eziandio fin l'epoca e il luogo di sua morte; ma non è tanto da rimpiangere tale ignoranza, quanto la perdita delle poesie di cui parla Lomazzo (1), le quali compensandoci del silenzio dei biografi, avrebbero eccitato per fermo il nostro interessamento come aspirazioni d'una pura immaginazioni ed effusioni d'un'anima bella.

(1) *Trattato*, lib. VI, cap. 2. Fallirono tutte le indagini fatte a Brera, all'Ambrosiana e alla Magliabecchiana di Firenze per ritrovare le poesie di Luini.

CAPITOLO QUARTO

Scuola di Bergamo e Brescia.

Sue relazioni con Venezia. — Patrocinio di Bartolomeo Coleone. — Suo carattere. — Sue gesta. — Monumenti costruiti dietro i suoi ordini o sotto i suoi auspicii. — Alessandro Martinengo Coleone. — Lorenzo Lotto. — Suoi lavori a Bergamo, a Venezia e nella Marca d'Ancona. — Muore a Loreto. — Brescia ed il pittore Moretto.

Io non so se mi sarà dato giustificare a' miei lettori il largo titolo apposto a questo capitolo. Non avvi propriamente parlando una scuola bergamasca; ma vi furono in Bergamo nomi immortali nelle arti e nelle lettere, e possiamo asseverare che nessun'altra città della Penisola fu più avventurata nel generoso patrocinio accordato alle arti. Anche al dì d'oggi visitando quella città scaduta dal suo antico splendore, si rinvengono ad ogni passo delle tracce lasciate da uomini celebri in ogni maniera di studii, sacerdoti, artisti e capitani. Ma passando sotto il governo della Repubblica veneta, i bergamaschi perdettero più che la loro politica indipendenza; poichè l'influenza o a dir meglio la conquista straniera si fece sentire anche nelle produzioni artistiche, e la loro postura contermine a due stati rivali, le cui tradizioni in materia d'arte differivano al pari dei loro sistemi di governo, li fece pendere quindi alla scuola veneziana, quinci alla lombarda; onde siffatte oscillazioni ingenerarono non già opere eccletiche, come ciò sarebbe intervenuto presso un popolo in decadenza, ma lavori misti che il più rigido gusto non ha mai sconfessato. Prima che Leonardo da Vinci fondasse la scuola di Milano, i pittori bergamaschi e bresciani, attirati dalla superiorità che Giovanni Bellini esercitava nella capitale

e nelle province di terraferma, si recavano a studiare sotto i suoi diretti auspicii, o per lo meno nella sua sfera d'influenza, e dopo aver addimesticata la loro immaginazione co' suoi tipi e il loro pennello co'suoi tocchi, riportavano in patria non già servili riproduzioni ma opere piene di vita, in cui la facoltà imitativa era per così dire assorbita dalla potenza d'assimilazione. Siffatta indipendenza relativa si manifestò specialmente in quell'Andrea Previtali, di cui abbiamo parlato altrove, il quale proseguendo a perfezionarsi sulle orme segnategli da Giovanni Bellini suo maestro, in certi rispetti lo ebbe a superare, e fu a quella di aprire in Bergamo una scuola rivale all' altra fondata da Leonardo. Ma l'abitudine di domandare a Milano scultori ed architetti allorchè trattavasi di perpetuare memorie religiose o patriotiche, fu cagione che poco a poco si perdessero d' occhio gli artisti veneziani rimasti fino allora pressochè senza rivali. Non guari codesta infedeltà s'estese a tutti i rami dell'arte, e solo qualche anno dopo la morte di Giovanni Bellini, un discepolo di Leonardo inalberava la sua vittoriosa bandiera a Bergamo, e inaugurava, per così dire, un' éra novella sotto il patrocinio di una famiglia, le cui tradizioni domestiche e l'innata generosità e grandezza sospingevano egualmente verso il buono ed il bello.

Il fondatore di questa famiglia, quello che ebbe il merito di dare il primo impulso a quel moto artistico, fu Bartolomeo Coleone, il cui carattere alto e magnanimo è assai bene riprodotto e onorato dal monumento che gli eresse la veneta repubblica. Ma questo monumento non tramanda alla posterità che le sue virtù militari, le quali in lui siffattamente rifulsero che se ne potrebbe creare un personaggio omerico od anche mitologico (1). A cui se si aggiunga la lode che si merita per la protezione intelligente che accordò alle arti belle, non si avrebbe ancora interamente compresa una natura così grande, così giusta e appassionata ad un tempo, sì impetuosa in tutte le ricerche, non esclusa quella del vero, sì capace di devozione e di disinteressamento co' suoi amici, di perdono e di giustizia generosa co' suoi

(1) Il suo biografo lo dipinge benissimo:
« Saldo passo, vista superba risplendente per le ricche armi e pennacchi sopra nobil corsiere..... Occhi neri, nella guardatura ed acutezza del lume vivi, penetranti, terribili. »

nemici, in una parola sì largamente dotato dei nobili istinti dell'anima, sicchè indipendentemente dal militare eroismo, potrebbesi collocare Bartolomeo Coleone fra coloro, che meritarono maggiormente di imprimere la loro memoria nel cuore degli uomini.

In un secolo, in cui i condottieri aveano sì gran parte nella pubblica cosa, e sentivano spesso il bisogno di coprire colla gloria militare le proprie viltà, si può dire di lui a più ragione che del duca Sforza, suo emulo ed amico, che raggiunse l'ideale del capitano non solo per la saviezza dei suoi piani strategici, o per la sua intrepidezza e il sangue freddo ne' pericoli, o per l'ardore e la confidenza che sapeva inspirare a' suoi, ma ancora e soprattutto perchè, come Epaminonda e qualche altro grand'uomo, offriva a' suoi contemporanei lo spettacolo sì raro e sì efficace dell'estremo valore alleato alla massima benignità (1). Ben diverso del Piccinino che malediva Dio e tutti i santi quand'era battuto, e dell'Alviano, che comunque coltivasse le lettere persin tra i tumulti del campo, non era meno, dice Burigozzo, un bestemmiatore sacrilego (2), Coleone rispettava e faceva rispettare non pure le credenze popolari che erano anche le sue, ma tutto quanto riferivasi al culto pubblico e alle devozioni locali, mostrando una deferenza piena d'amore per i servitori dei poveri, e regolando la sua stima e la sua ammirazione per gli ordini religiosi non sulla loro scienza teologica, ma sull'importanza che davano alla salute delle anime e alle opere di misericordia.

E non bisogna credere che questa sua fede fosse soltanto una consolazione degli ultimi anni, un'espiazione delle colpe giovanili. Educato di buon'ora alle prove più dure, circondato fin dalla culla dai ceffi odiosi de' nemici della sua famiglia, tratto colla madre in carcere dagli assassini di suo padre, ne guadagnò la più filiale tenerezza per la compagna della sua prigionia, per quella madre ch'ebbe poi la fortuna di poter stringere lungamente al seno dopo le sue vittorie. Ma egli poi non solo non pensò a vendicare le ingiurie fatte al padre e quindi a lui stesso, ma con un eccesso di generosità di cui la storia non offre esempi, non temette sollevare a posti di fiducia i figli e i nipoti degli

(1) Lo stesso dice Pascal di Epaminonda.
(2) *Storia di Milano* di Gio. A. Prato, anno 1516.

uccisori di suo padre, credendo fermamente che tale condotta fosse l'unico rimedio al flagello degli odii ereditarii.

Se gli era sì agevole di mostrarsi magnanimo coi nemici, ancor meno gli costava di esserlo co' suoi emuli, amando di altamente lodarli, distinguere i più degni, collocare i loro ritratti nella propria casa. E fu per questa sincerità e grandezza d'animo ch'egli guadagnossi l'affetto di Francesco Sforza, e strinse seco lui un'amicizia o meglio una fraternità d'armi, la più cavalleresca fra quante ve n'ebbero mai. Fondata sulla reciproca stima, essa s'assolidò più che prima dopo la breve guerra che ebbero insieme, e donde Coleone uscì vincitore a Caravaggio, posciachè al terrore del proprio nome avea per la prima volta alleato il terrore di quelle bombarde, le quali fin allora non eransi usate che nell'attacco o nella difesa delle fortezze. Giammai forse, dopo i bei giorni di Roma, eransi veduti alle prese due avversarii più degni l'un dell'altro. Così, quando il vecchio Sforza sentì avvicinarsi la sua fine, confidò al suo antico rivale, divenuto suo potente vicino, la custodia de'suoi figli in tenera età, e la vedova Bianca andò più in là ancora, invitando Coleone a recarsi a Milano a governare pel suo pupillo il ducato.

Ingiusto sarebbe il domandare ad una vita come la sua l'unità dello scopo e dei principii. L'opinione pubblica del suo tempo andava soddisfatta purchè non disonorasse il suo grado e l'arte sua con ignobili speculazioni; e non gli imponeva una fedeltà a tutta prova verso una repubblica od una dinastia insolente; giacchè l'insolenza era un torto inespiabile per lui, e quanto era dolce cogli umili, altrettanto altero e terribile co' superbi. Avea bastato una dura parola del provveditore Gerardo Dandolo per deciderlo a romperla momentaneamente colla città di Venezia, la città tanto cara a Tisbe Martinengo sua moglie, la quale avrebbe desiderato che il marito servisse sempre la repubblica, perchè i suoi servigi erano a Venezia ricompensati da pubbliche testimonianze di riconoscenza e di stima, da feste ed onori che avanzavano quelli tributati ai re stranieri, infine da tali prove di confidenza che il suo ultimo consiglio alla repubblica fu di non conferire mai ad alcuno i lati poteri, di cui lo aveano per imprudente generosità investito.

A partire dal 1458, Bergamo divenne per lui come la sede di una specie di vicereame, le cui attribuzioni so-

vrane non s'avrebbero potuto esercitare più nobilmente. E tant'era assoluto che gli si permise per conto suo d' irrompere in Romagna e in Toscana a ristabilire nelle loro patrie degli esiliati. Fu allora che guadagnò la bella vittoria della Ricardina, che mise il colmo alla sua riputazione militare. Dal suo esordire nella palestra delle armi ebbe fama d'intrepido; battuti i francesi e fatto prigioniero Renato Dresnay, loro capitano, passò per terribile, dice il suo biografo; ma dopo la giornata della Ricardina fu salutato per invincibile. Egli stesso andò più baldanzoso di questa vittoria che di qualunque altra, a motivo del gran valore di cui fecero prova i suoi tre figli adottivi, Gherardo, Gaspare e Giacomo Martinengo, i quali d'allora gli furono cari a più ragione, e come membri della famiglia e come compagni d'arme, comechè a veder suo la paternità militare non fosse meno sacra della paternità naturale. La milizia e i soldati erano tutto per lui. Non avea egli il giorno medesimo del suo matrimonio prestato la dote appena ricevuta a tre officiali, che dicevansi poveri e che passarono nel domani al nemico?

Otium cum dignitate et pietate, sembra esser stata l'impresa di quest'uomo nell'ultimo e nel più bel periodo della sua vita. Ma questo riposo, che gli ottenne la riconoscenza dei veneziani, non fu mai che relativo, e ancor ne usciva a settant'anni per difendere i suoi amici e quelli della repubblica (1). Egli è che un'anima guerriera è sempre padrona del corpo che avviva, tanto più vero in lui che paralizzava direi quasi i progressi degli anni coi progressi della pietà; la quale serbò fino alla fine al suo carattere il cavalleresco come in un eroe delle crociate. Così il papa Paolo II lo trasceglieva per comandare la crociata che predicavasi allora contro i turchi e che fallì per le male intelligenze dei principi. La cristianità avrebbe forse avuto un nome di più da porre a fianco di quelli di Goffredo Buglione e di Tancredi, e ad ogni modo avrebbe qualche memoria di più e fors'anche qualche espiazione di meno.

In questo specialmente faceva egli consistere la dignità del suo riposo; cioè nel tenersi pronto fino all'estremo sospiro a servire la Chiesa e i suoi amici; e ciò non era già uno zelo subitaneo sorto negli ultimi giorni per espiare le preva-

(1) A questo titolo il duca di Borgogna chiedeva i suoi soccorsi.

ricazioni della gioventù e del campo. Non solo le sue colpe non nocquero mai alla sua fede, ma seppe conciliare sì bene il culto della verità con quello della gloria che i suoi consigli di guerra tramutavansi spesso in ritrovi filosofici, in cui disputavansi gravi quesiti, che egli poi scioglieva appoggiandosi sempre da vero soldato alla fede e all'autorità della chiesa. Nella vita privata era vigilantissimo e frugale, e la moglie sua ne aveva compiuta la più perfetta riforma. La natura delle colpe di cui maggiormente pentivasi, avealo indotto a far venire da Sinigaglia le reliquie di santa Maria Maddalena, quasi per avere più presenti le parole consolanti che il Redentore indirizzò alla peccatrice, e le fece erigere un oratorio nel suo castello di Rumano, che non fu se non una delle moltissime pie fondazioni, onde trasformò la sua residenza favorita in una specie d'Escuriale. Quivi partiva il suo tempo fra gli esercizii militari e gli esercizii religiosi, circondato dalla sua doppia milizia di guerrieri e di monaci, la sua giovane e la sua vecchia guardia, le quali rappresentavano le sue memorie e le sue speranze.

Rumano, che non era se non un fortilizio quando gli venne donato dallo Sforza, divenne bentosto un elegante villaggio con una piazza circondata da begli edifizii che prolungavansi fino alla porta orientale e fra i quali notavasi la chiesa da lui eretta in onore del Principe degli apostoli. Nei dintorni faceva eseguire lavori che potessero promuovere il benessere degli abitanti; il suolo fecondavasi mediante corsi d'acqua che ne agevolassero l'irrigazione; i bagni salubri di Trascorre divenivano più accessibili a tutte le classi della popolazione; era insomma uno scambio continuo di beneficii e di benedizioni. Quando si doveano ricevere ospiti stranieri, gran signori e perfino re, tratti a Bergamo dalla curiosità o dall'ammirazione pel grande eroe, un altro castello era pronto, quello di Malpaga a sette miglia da Bergamo, e Coleone veniva loro incontro colla sua scorta di seicento cavalieri, la più parte incanutiti com'esso sotto le armi e sì devoti al proprio capitano, che ancora quattordici anni dopo la sua morte militavano sotto la sua bandiera e il suo nome.

E che dirò della pia magnificenza che spiegò nel suo castello di Martinengo, intorno al quale fece costruire con grande spesa conventi e chiese per le suore di santa Chiara

e per le religiose di san Francesco, giacchè tenne sempre in grande estimazione gli ordini severi e contemplativi? In quanto alle opere d'arte, ond'egli mano mano decorò i suoi palazzi e le sacre costruzioni, quasi tutte andarono perdute, e solo qualche avanzo ne resta nel vecchio castello di Malpaga.

Ma nella sua paterna tenerezza egli eresse un altro monumento presso Bergamo sulle rive del Serio, a Medea, la più giovane e più cara delle sue figlie; e questo monumento non era già una piramide od un cippo funerario, od un genio in lagrime che spegne una fiaccola; ma il convento dei Domenicani detto della *Basella*, fondato e dotato dal padre, affinchè le perpetue preghiere di que' frati consolassero l'anima della figliuola, la cui tomba, eseguita da uno scultore uscito appena d'adolescenza e pervenuto dappoi a grande celebrità, produceva, mercè l'accordo perfetto dello stile coll'argomento e col luogo, un bellissimo effetto. Questo celebre scultore era Omodeo, che identificò poscia il proprio destino con quello del Duomo di Milano, e che prima d'aver compiuto il suo ventesimo anno, inaugurava con un capolavoro di grazia e purità la sua splendida e laboriosa carriera. Attualmente questo monumento sepolcrale, se è lecito dare un nome sì pomposo ad opera sì semplice, passò dal convento soppresso dei Domenicani della Basella nella chiesa di san Giovanni Battista, eretta vivente Coleone per deporvi la sua spoglia mortale, ed ornata di sculture eleganti, al centro delle quali s'innalza la sua statua equestre calma e imponente, siccome dovette plasmarla un giovane artista, e non già, trattandosi di un vecchio eroe, nella fiera e marziale attitudine che le avea dato il Verocchio. E d'allora Bergamo, quantunque unita alla veneta repubblica, cominciò a cercare i suoi artisti nella scuola milanese in aspettazione di averne de' proprii. Intanto che Omodeo lavorava nella cappella sepolcrale di Bartolomeo Coleone, Bramante giungeva da Urbino a Milano, ed i bergamaschi, vedendo la gran voga di cui godeva presso i vicini, lo chiamarono essi pure nel 1436 per eseguire sulla facciata principale del palazzo pubblico pitture a fresco che da lungo tempo disparvero, come intervenne dei quadri che dipinse per le chiese, fra cui una Deposizione di croce, ammirata per un gran pezzo in una delle cappelle della chiesa di san Branca. L'influsso di Leonardo a lungo contrastato da Andrea Previtali, che riempiva

delle opere sue e de'suoi allievi le chiese di Bergamo, non si manifestò pienamente che verso il principio del XVI secolo sotto gli auspicii di Alessandro Martinengo Coleone nipote, per parte di madre, dell'eroe di cui abbiamo sbozzato il ritratto, e figlio di quel Gherardo Martinengo, che avea combattuto sì valorosamente alla Ricardina, e che in ricompensa de' suoi meriti militari e della sua dovozione, era divenuto, come i suoi due fratelli, Giacomo e Gaspare, il genero del suo generale. Da questa fusione delle due famiglie uscì un'eroica schiatta, la cui storia par racconto favoloso, e che si distinse non solo nelle armi ma nella religione e nella scienza. Il libro d'oro del patriziato veneziano non ha nomi che risplendano di più viva e più durevole luce; e siccome l'apogeo della loro gloria coincide esattamente all'epoca delle più belle creazioni artistiche nelle città su cui esercitarono il proprio patrocinio, ne conseguita che la storia dell'arte a Bergamo ed a Brescia si trova intimamente collegata alla storia dei Martinengo, di cui mentre gli uni respingevano col buon gusto e la pietà l'invasione della decadenza all' interno, gli altri rintuzzavano col loro coraggio l'invasione dei turchi al di fuori (1).

Il pittore al quale Alessandro Martinengo diede la preferenza ad ogni altro, fu Lorenzo Lotto, i cui quadri trovansi in tutte le collezioni di qualche importanza e la cui storia è piena di oscurità e di vicissitudini, sulle quali Vasari, sempre costante nel suo dispregio per la scuola lombarda, gettò pochissima luce. Si sarebbe pur tentati di credere ch' egli volesse ingannare i suoi lettori, tacendo il nome del suo vero maestro che fu certo Leonardo, per sostituirvi quelli di Bellini, Palma e Giorgione, le opere de' quali avranno esercitato su di lui qualche influenza, ma non come discepolo. Il più che si possa ammettere si è che facesse i primi suoi studii sotto il suo compatriota Andrea Previtali (2), e che prima di lasciarsi assorbire dalla nuova scuola milanese, ebbe una màniera sua, transizione quasi fra le due scuole. Le opere di questa prima maniera non trovansi nè a Milano nè a Bergamo, ma nella Marca Tre-

(1) In altra opera tenni parola delle spese straordinarie di questa famiglia nelle guerre contro gli infedeli.

(2) Lorenzo Lotto appose *Venetus* alla fine del suo nome in qualche quadro che dipinse fuor delle Venezie. Ciò per nulla prova che sia nato a Venezia.

visana, e l'epoca della loro esecuzione sembra coincidere col lungo soggiorno che fece Leonardo in Toscana dopo la cacciata di Luigi il Moro. M'accontenterò di citare il quadro della chiesa parocchiale di santa Cristina nel distretto di Treviso, e quello d'Asolo nella cappella del battistero, entrambi notevolissimi, specialmente l'ultimo, per certa graziosa ingenuità, che non esclude la severità dei tipi, e che ci fa rammaricare che Lorenzo Lotto, dotato da natura di sì belle attitudini, non abbia mantenuto sempre il medesimo equilibrio fra le due scuole.

Fra il suo quadro d'Asolo (1506) e le opere che eseguì nel 1512 nella Marca d'Ancona, v' ha una lacuna di sei anni, che egli passò certo in Lombardia, e durante i quali compose un buon numero di quelle gentili composizioni, che diedero tanta voga al suo pennello (1), ed in cui non si sa bene se più ammirare i ritratti inginocchiati o le mezze figure di santi e di sante benissimo individuate.

È probabile che il terrore diffuso dalle armi francesi in Lombardia dopo il massacro di Brescia, gli facesse nel 1512 pigliare il partito di andare in traccia in qualche convento della Marca d'Ancona della calma necessaria alla sua pia e timida immaginazione; poichè egli era tutto dedito alle ascetiche aspirazioni ed estraneo alle passioni del secolo. Così durante il suo soggiorno in quella parte d'Italia, che sembra aver avuto per esso una speciale attrattiva, lavorò sempre presso i monaci di san Domenico e di san Francesco, raccomandandosi alle loro e alle proprie preghiere, e sopperendo colle inspirazioni dell'anima a quanto poteva mancargli d'istruzione teorica. A formarsi un'idea dello slancio che prese allora la sua fantasia, bisogna vedere nella piccola città d'Iesi presso Ancona le pitture che eseguì pei frati Minori nella chiesa di san Floriano, ove raffigurò il martirio di santa Caterina con quel vigore tutto unzione che incontriamo in ogni sua composizione leggendaria, e specialmente in quelle di piccole dimensioni, le quali approssimandosi di più alla miniatura, aprivano più libero campo alla sua mistica fantasia. Così volle riprodurre sulla *Predella*, in piccolissime proporzioni e con un'incomparabile

(1) Tassi assevera che esisteva nel palazzo Borghese un quadro di Lotto colla data del 1508, rappresentante la Vergine con san Girolamo da un lato e dall'altro un santo vescovo che le offre un cuore.

finitezza di lavoro, la scena imponente, argomento del quadro principale, cioè santa Caterina miracolosamente immobile quando la si vuol trascinare in un luogo di prostituzione. I compartimenti in cui è rappresentata quando prega alla tomba di sant'Agata e dinanzi il prefetto della città, non sono meno mirabili; e avremo occasione di segnalare altre opere dello stesso autore pregevolissime al pari e nelle quali seppe raggiungere il proprio ideale senza cadere ne' suoi abituali difetti, che sono l'indecisione e la mollezza delle pose e una certa secchezza nelle linee del disegno.

Un documento citato da Tassi attesta che Lorenzo Lotto venne chiamato a Bergamo nel 1513 da quell'Alessandro Martinengo Coleone, di cui abbiamo già parlato e che voleva lasciare ai Domenicani, cui l'eroico zio aveva amato tanto, *una memoria, la quale eternando il suo nome, fosse nel tempo medesimo gradita a Dio, onorevole per sè e oggetto di soddisfazione e di emulazione per gli altri* (1). Questa memoria era un gran quadro, che dovea decorare l'altar maggiore della chiesa di san Domenico, e di cui il donatario non volle confidare l'esecuzione che a Lorenzo Lotto, sia a motivo della popolarità che aveangli acquistati i suoi anteriori lavori, sia a motivo della conosciuta attitudine a compenetrarsi nel pietoso pensiero ond'esser doveva informato il lavoro; e il prezioso documento conservatoci testualmente dal Tassi ne informa altresì, che l'opera non venne incominciata senza l'invocazione del Redentore, della Beata Vergine, di santo Stefano protomartire, del patriarca Domenico e di tutta la coorte celeste, affinchè piovessero dall'alto sull'artista le inspirazioni religiose e patriotiche. Ma l'opera fu interrotta da lunghi e gravi ostacoli, mentre compievasi solo nel 1517, cioè quattr'anni dopo la convenzione della quale abbiamo discorso.

Ora, questa interruzione avvenne appunto all'epoca della partenza di Leonardo per Roma, partenza gloriosa per la insigne devozione che gli addimostrarono i suoi discepoli, fra i quali trovavasi un *Lorenzo*, che dopo un tale ravvicinamento di date non si può dubitar più fosse Lorenzo

(1) *Satis compertum habens nemini diu vivere licere, sed relinquendum esse aliquid quad vixisse testetur, aliquid scilicet quod Deo gratum foret sibique condignum ac cæteris jucundum et laudabile exemplum, etc.* TASSI, vol. I. p. 158.
(2) *Ibid.*, p. 119.

Lotto. Ch'egli abbia accompagnato il suo maestro fino a Roma, o che siasi arrestato per via in qualche convento, quasi per dare all'anima sua i puri godimenti di cui era sitibonda, è ciò che non si saprebbe affermare. In tutti i casi, il suo ritorno in Lombardia deve aver avuto luogo presso a poco all'epoca medesima del ritorno di Leonardo, il quale salutava per l'ultima volta l'Italia, l'anno stesso in cui Lorenzo Lotto dava l'ultima mano al suo gran quadro, su cui, malgrado i quattro anni d'intervallo, non era in alcun modo venuta meno l'attenzione del pubblico.

In nessun tempo forse, dopochè s'era portata in trionfo per le vie di Firenze la maestosa Madonna di Cimabue, aveasi con eguale solennità inaugurato un'opera d'arte. Il giorno in cui fu scoperta, il popolo, avido di soddisfare la sua curiosità non meno che la sua devozione, si mosse processionalmente per le vie, come si fosse trattato d'onorare una reliquia o di scongiurare un flagello; e la popolarità, di cui già godevano il pittore e il suo protettore, giunse sino all'entusiasmo, dacchè si potè contemplare da vicino sul suo trono Maria veramente piena di tutte grazie, con una gloria d'angeli di forme agilissime e raggianti, e con una corona di santi, fra cui distinguevasi in sant'Alessandro e in santa Barbara i ritratti d'Alessandro Martinengo e di sua moglie, amendue d'un lavoro sì perfetto e di un carattere sì bene attemperato allo scopo e all'intonatura dell'opera, che l'armonia per siffatta intromissione non era per nulla alterata. Altri dipinti nell'interno del convento servivano a completarlo, ed è tanto più a lamentarne la perdita in quanto essi rappresentavano leggende della vita di san Domenico, e porgevano novella prova dell'eccellenza dell'artista in questa maniera di composizione. Possiamo dire lo stesso degli affreschi che aveva eseguiti nella chiesa dei Francescani, ed erano ripetizioni senz'altro o varianti di ciò che avea fatto qualche anno prima a san Floriano; poichè ciò che lo divisava fra tutti i pittori della sua scuola e del suo secolo non era nè l'ardimento, nè la fecondità, ma la purezza angelica della sua immaginazione.

Ora, per un concorso di propizie circostanze che importa avere sott'occhi, questa facoltà doveva allora trovare in Bergamo un campo più libero e un alimento più consentaneo che non nella maggior parte dalle grandi città italiane. Il patrocinio dell'arte era esercitato da una famiglia

eroica e pia, sotto gli auspicii della quale i lavori d'architettura, di scultura e di pittura prendevano uno slancio, a cui gli artisti indigeni non potevano più bastare, tanto l'entusiasmo religioso dei bergamaschi, accresciuto dalle recenti sventure, li faceva impazienti e fervorosi nella loro devozione verso Dio e i santi intercessori. Ma specialmente il culto della Vergine partecipava di quelle aspirazioni di tutti i cuori, e la magnifica chiesa di santa Maria Maggiore riceveva abbellimenti proporzionati alle dovizie delle offerte, di cui per così dire strabbondava il tesoro della fabbrica. Medesimamente, allorchè la confraternita della Misericordia, la cui competenza estendevasi ai lavori d'arte aventi uno scopo di propiziazione, si raccolse il 22 luglio per deliberare sul da farsi, per dare cioè all'altar maggiore l'ornamentazione corrispondente alla maestà del luogo, prese la risoluzione di non risparmiare nè spese, nè fatiche per raggiungere un risultato degno della pubblica attenzione, e degno soprattutto di quella che trattavasi d'onorare; si richiedeva un' immagine che si distinguesse non più tra quelle già possedute da Bergamo, ma anche da ogni altra ond'erano liete le città italiane. Si chiamarono a consulta gli artisti più nominati della Lombardia, e fra gli altri il vecchio Bernardo Zenale di Milano; e quantunque sotto la signoria di Venezia, si parve dimenticare l'esistenza d'una scuola veneziana, o più presto si rigettarono istintivamente i suoi lavori, già di troppo improntati di naturalismo. Allorchè i diversi modelli, inviati dai concorrenti, furono debitamente posti in disamina e paragonati fra loro, invocato lo Spirito Santo e l'assistenza della Madre di Dio (1), si decise che l'altare non essendo a sufficienza illuminato per un quadro, vi si porrebbe un ampio sfondo di rame dorato, al cui centro sarebbe collocata l'immagine raggiante della Regina degli Angeli, e questo cómpito sì vagheggiato dagli artisti nazionali, fu affidato ad uno scultore straniero, Giovanni Simeone di Alemagna, che allora lavorava a Pavia, e il cui modello, con tutte le mene e le prevenzioni municipali, era stato giudicato superiore a quelli de' suoi emuli (2).

(1) Tradussi quasi alla lettera le parole del documento latino dato dal Tassi.

(2) Lo sfondo, di cui è qui parola, da lungo tempo disparve, e la chiesa, già tanto maestosa all'interno e all'esterno, non isfuggì alle profanazioni del cattivo gusto moderno.

Nel tempo stesso che gli scultori e i pittori gareggiavano di zelo per ornare gli altari, un monaco domenicano, allora nell'esordire della sua fama, che non tardò a diventare europea, dava l'idea di decorare con un nuovo genere di capolavori, che presentavano qualche analogia coi nielli e i mosaici, ma che schiudevano un campo assai più vasto all'immaginazione dell'artista. Questi era Fra Damiano, che i suoi compatrioti, attoniti ai suoi primi saggi nella chiesa di san Domenico, avrebbero voluto ritenere a Bergamo, ove gli erano alluogati dalla pubblica voce i seggi del coro di santa Maria Maggiore. Ma a nulla poterono gli allettamenti del patriotismo e della popolarità a petto dell'appello irresistibile de' suoi fratelli di Bologna, che da più anni reclamavano l'opera meravigliosa del suo ingegno nella chiesa, ove riposava il capo del glorioso fondatore dell'Ordine. Quivi condusse il suo capo lavoro d'intarsiatura, che riempendo per così dire tutta la sua vita, empì pure del suo nome l'Italia, e gli valse ammiratori anche fra i sovrani stranieri (1).

Fortunatamente egli non seppellì con sè il proprio secreto, e si trovarono per succedergli discepoli o imitatori molto avanti nella cognizione de' perfezionamenti da lui e da altri introdotti in quel ramo dell'arte; e quando veggonsi gli scompartimenti dipinti nel coro di santa Maria Maggiore da Gian Francesco Capo di Ferro, si è meravigliati che questo nome non goda di una maggiore celebrità, tanto più che fu degnamente portato da suo fratello e da' suoi figli, i quali continuarono oltre il mezzo del XVI secolo la sua tradizione artistica.

Ma questi compartimenti tanto ammirati e conservati con tanta cura, sono opera in parte del nostro Lorenzo Lotto, che disegnò per Capo di Ferro gli argomenti dei quattro capolavori che consideransi a ragione come veri quadri, e che rappresentano l'entrata di Noè nell'arca, il passaggio del mar Rosso, Giuditta e Oloferne, Davide e Golia. E in queste complicatissime composizioni l'esecuzione superò così bene tutte le difficoltà, che era ormai impossibile spingere più avanti questo ramo dell'arte.

Una cosa mancava alla chiesa di santa Maria Maggiore,

(1) Ei fu visitato a Bologna da Carlo V e dal duca di Ferrara, e mostrò con quest'ultimo tale alterezza, che accrebbe la sua popolarità come monaco e come artista.

indispensabile secondo le esigenze della devozione popolare, ed era uno stendardo per le processioni, con una immagine che fosse in accordo collo slancio della pietà pubblica in quel giorno solenne, la festa dell'Assunzione, in cui dovea mostrarsi agli occhi di tutti come il palladio della città. Questo cómpito il più invidiabile e caro per un artista veramente cristiano, era meno familiare di molti altri alla scuola lombarda, che come la scuola veneziana, avea ceduto la preminenza in siffatte opere ai pittori senesi ed umbri, pei quali lo stendardo fu sempre il lavoro artistico per eccellenza. Ora l'indole ascetica di Lorenzo, congiunta ad una più speciale devozione alla Vergine, al cui santuario di Loreto andava periodicamente in pellegrinaggio, prometteva una concezione, come volevasi, lirica ed ardita; giacchè lo stendardo dovea accompagnarsi ad un canto trionfale. Per mala sorte la sua destinazione troppo l'esponeva al guasto del tempo, onde presentemente non ne rimane alcun avanzo e neppur la memoria.

Se vuolsi giudicare del merito del lavoro dalla voga che procacciò al suo autore, nulla dovea certo lasciar a desiderare; giacchè verso l'epoca medesima (1521) noi troviamo Lorenzo Lotto a lavorare simultaneamente in parecchi conventi, e si può credere che la pubblica ammirazione volgesse in ispecial modo sulla grazia squisita che sapeva mettere nelle sue figure, in quanto che siffatta qualità domina di più in più, anche a scapito delle altre, ne' due quadri che dipinse allora l'uno per la chiesa di Santo Spirito, l'altro per la chiesa di san Bernardino. Il primo, pochissimo notevole nel tipo della Vergine, presenta negli scherzi di luce e nei particolari della composizione più di una reminiscenza di Leonardo, tra le altre il gruppo incantevole formato dal piccolo san Giovanni, che giuoca coll'agnello, appoggiando su di lui il volto ridente e infantile; ma gli angeli, di un'espressione davvero celeste, non sono imitati da alcuno; ed è chiaro che l'artista si compiacque in questa originale creazione, e ne ha variate, se non i tipi, le positure e le movenze, in guisa da combinare quegli scorci più graziosi che arditi e gli effetti qualche volta magici del suo chiaroscuro.

Gli affreschi di Trescorre [1], nelle vicinanze di Bergamo,

(1) Vi si legge l'inscrizione seguente metà scancellata:
Christum et de Christi vite piorum propaginem, Divæ Barbaræ

sono presso a poco della medesima epoca. Essi vennero dipinti per la famiglia Suardi, in una cappella attualmente diroccata, ma che pur merita l'osservazione di chi sappia leggere anche attraverso le rovine il pensiero di un'artista. Lotto volle rappresentarvi la poetica leggenda di santa Barbara, la patrona del luogo o della famiglia; e la si vede che incamminasi nuda al luogo del supplizio, le mani strette di dietro e gli occhi levati al cielo, con un' espressione di fede e di amore, che richiama i rapimenti estatici, ammirati in certi quadri del beato Angelico. Tre figure stanno in adorazione davanti a Cristo, che è pur una reminiscenza di quello di Leonardo; quanto al tipo della Vergine, che lascia sempre a desiderare alcun che ne' quadri di Lotto, è qui di una bellezza sì ideale, sì divina, e sta sì armonicamente nel mezzo di due gruppi di vergini martiri che le fanno corona per accogliere la nuova compagna, che è a dolere vivamente che l'artista non siasi piu spesso esercitato su composizioni leggendarie, di cui comprendeva sì bene il lato patetico e il lato simbolico (1).

Almeno si possedessero tutte le opere di questo genere, che eseguì nei conventi e nelle cappelle di campagna (2)! Ma la sconoscenza e il dispregio di questi tesori dell'arte cristiana divennero ben presto ereditarii nelle famiglie che li possedevano, e il gusto di più in più depravato delle generazioni seguenti, ne permise e spesso affrettò la rovina. Gli ordini mendicanti, meglio preservati o meno infetti, furono più conservatori, i Domenicani particolarmente che adempievano un debito di riconoscenza non lasciando perire le opere di un pittore, che li stimava e amava tanto. Egli è mercè questo sentimento sì onorevole per essi e per lui, che noi possiamo godere ancora delle pitture incantevoli di Alzano, fra Bergamo e Brescia, nelle quali l'artista figurò la leggenda di san Pietro Martire, con una verità sì parlante e un concetto sì profondo del sacrifizio e

virginis pro Christi nomine tormenta et crudelem patre persecutore necem Baptista Suardus, Ursulina uxor, Paulina soror, Laurentio Lotto pingente, hìc exprimi pio voto curarunt. 1524.

(1) Vedesi alla vôlta di questa cappella dei bambini che colgono uva, e sotto dei versetti della Sacra Scrittura: *Videte ne contemnatis unum ex pusillis istis, etc.*

(2) Avea dipinto in un'altra cappella di Trescorre tutta la leggenda di san Rocco.

della sua ricompensa, che senza tema di errare mettiamo quest'opera in capo di tutto quanto compose l'artista di Bergamo. Esso giunse anzi a disarmare perfino od almeno a scompigliare la critica virulenta del barone di Rumohr (1), che rimprovera ai bergamaschi di non aver lapidato Lorenzo Lotto, e che non potendo rifiutare la sua ammirazione alle pitture d'Alzano, trova comodo di attribuirle ai fratelli Piazza, rinnegando così tutte le tradizioni locali e la testimonianza degli occhi proprii.

Nessuna data sicura ne autorizza di estendere il soggiorno di Lorenzo a Bergamo al di là dell'anno 1525. Per fermo non era la pubblica stima che gli mancasse in patria, ove aveva esercitato l'arte propria come un sacerdozio; ma la moltiplicità dei lavori e de' successi non valevano ad indebolire le dolci impressioni ricevute nel suo viaggio nell'Italia centrale, e la memoria delle gioie ineffabili che avea gustato fra i religiosi di Iesi gli fece intraprendere un nuovo pellegrinaggio, per procurarsi i medesimi godimenti spirituali in un convento di Domenicani a Recanati, ancor più presso a Loreto ed alla santa Casa, ove meditava forse di rendere l'estremo sospiro. I frammenti della gran composizione in varii compartimenti che dipinse per l'altar maggiore della loro chiesa, si veggono attualmente nel coro; ma la parte più preziosa, le miniature a gradino, tanto ammirate dal Vasari medesimo, da lungo tempo disparvero. L'altro quadro in cui rappresentò la santa Casa di Loreto, che gli angeli trasportano per il cielo, non poteva essere condotto con più amore, e la figura del san Domenico in preghiera, è quanto di meglio abbia prodotto per espressione il suo pennello; ma confrontando quest'opera con quella che aveva eseguita dieci anni prima nella vicina città di Iesi, si riconosce ch' ei cominciava a lasciarsi vincere dalla tentazione allora sì forte di esagerare la propria maniera (2).

È a credere indubbiamente che il Coreggio avesse molta parte in quella imitazione della maniera di Lorenzo Lotto.

(1) *Rumohr's Drei Reisen nach Italien*, p. 321.

(2) È difficilissimo stabilire la serie cronologica delle pitture eseguite da Lorenzo Lotto nella Marca d'Ancona, ove la sua devozione per Nostra Donna di Loreto lo trasse parecchie volte nel corso della sua lunga carriera. Oltre la mancanza di date, vi ha la confusione originata dalla versatilità delle sue maniere, che ingannarono anche Vasari.

Con tutte le divergenze essenziali ch' esistevano tra questi due artisti, si rassomigliavano per una tendenza comune di cogliere il lato grazioso dei soggetti che trattavano; colla sola differenza che per l'uno la grazia era il fine, per l'altro il mezzo a raggiungere un' altezza maggiore, riposta nell' ideale mistico od ascetico, a cui il Coreggio mai non arrivò, nè forse intese.

Nei frequenti viaggi che Lorenzo fece da Bergamo a Loreto, è impossibile che passando per Parma non siasi fermato davanti ai capolavori che comprendevano d' ammirazione i concittadini di Coreggio, e che si direbbero eziandio il frutto di inspirazioni analoghe a quelle che aveva attinto egli medesimo alla scuola di Leonardo. Era la stessa grazia e la stessa ondulazione nelle forme, la stessa magia di chiaroscuro e spesso gli stessi motivi, a dir breve, tutto quanto poteva rivelare una comunanza di tradizioni e di tendenze. Supponendo esservi stato un contatto tra questi due pittori, quello di Bergamo, de' due il più soggetto alle prime impressioni, si sarebbe forse lasciato vincere da un certo incanto pieno di seduzione, che l' altro seppe spandere egualmente sulle sue composizioni sacre e profane; e dovrebbesi attribuire ad una consimile impressione quella non so quale rassomiglianza che parmi scoprire tra gli angeli dei quadri di Bergamo e gli angeli della cupola di Parma, e l' altra più evidente che trovasi fra certe composizioni dei due maestri? La più graziosa tra quelle di Lorenzo Lotto sono senza meno le Nozze di santa Caterina, il maggior tesoro della galleria Carrara a Bergamo, le quali col loro ineffabile incanto affascinano gli sguardi del più distratto spettatore. Direbbesi che per produrre questo capolavoro l' ispirazione dell' artista fu eccitata dall' emulazione; supposto tanto più verosimile che questo medesimo soggetto era stato di già trattato da Coreggio con grandissimo amore, prodotto più che dalla sua devozione individuale verso la santa eroina d'Alessandria, dalla sua tenerezza per una sorella cui onorava qual sua protettrice.

La quale imitazione, reminiscenza od affinità spicca più ancora allorchè si confronta la famosa Notte del Coreggio colla descrizione lasciataci dal Vasari d' un quadro di Lorenzo Lotto rappresentante fedelmente lo stesso argomento, cioè una Natività, in cui la scena è illuminata dalla luce che irraggia dal bambino Gesù, e fa rilevare in

modo mirabile il ritratto a piedi di Marco Loredano. All'epoca, in cui il pennello di Coreggio produsse questa asserita meraviglia (1528) che il romanziero Richardson chiama ingenuamente il primo quadro del mondo, il suo emulo od imitatore avea lasciato Bergamo per non più ritornarvi. In una di quelle pie peregrinazioni che faceva periodicamente a Loreto, e delle quali avanzando negli anni sentiva maggiore il bisogno, egli ha potuto, vedendo la Notte di Coreggio, partecipare all'ammirazione e più presto all'abbagliante entusiasmo, a cui ciascuno sentivasi trasportato davanti a quel prodigioso effetto di luce, ed egli avrà colta la prima occasione di riprodurre la stessa vigorosa intonatura a Venezia, ove l'ideale del colorito vi era coltivato più che nol fosse l'ideale delle forme.

Colla sua fantasia timorosa insieme ed esaltata, e specialmente colle inspirazioni ascetiche dell'anima sua, non era possibile che la scuola veneziana gli fosse allora così simpatica come era stata trent'anni prima, allorchè Giovanni Bellini n'era tuttavia il capo e vi facea predominare quasi esclusivamente lo spiritualismo; da indi in qua era succeduto un grande rivolgimento così nell'arte come nelle idee e nei costumi, rivolgimento incredibile e mostruoso, ch'ebbe la sua incarnazione in un uomo, del quale avremo a notare e mettere in luce l'influenza satanica sui tempi e sui luoghi dov'egli visse. Assecondato da gran numero di partigiani fanatici e di vigliacchi adulatori fra' letterati ed artisti, e fin anche tra famiglie patrizie, l'Aretino si era arrogato l'arbitrato supremo in ogni maniera di merito, e il suo epistolario prova che il modesto Lorenzo Lotto non era riuscito a sottrarsi da quella strana giurisdizione; che però non subì giammai vuoi per le inspirazioni o per il patronato. Così a Venezia come a Bergamo e nella Marca di Ancona ei mostrossi fedele al suo culto pei monaci di san Domenico, e lasciò loro come memoria della sua affezione il quadro che vedesi anche al dì d'oggi all'altare di sant'Antonino nella chiesa di san Gianipolo. Quello condotto pei Carmini si risentiva come l'altro della deviazione in cui s'era lasciato andare il suo stile; ma le miniature a gradino rappresentanti la politica leggenda di san Giorgio, ricordavano tuttavia il pittore di Alzano e Trescorre, ciò che ne fa rimpiangere lo smarrimento del prezioso manoscritto sparso di figure minutissime, con

uccelli, animali, arabeschi, lettere iniziali, in cui avea spiegato tutte le squisitezze del suo grazioso pennello.

Peccato che non lo restringesse alle sole miniature, e si abusasse della sua umiltà per imporgli come maestro infallibile Tiziano, di cui fu obbligato imitare l'impasto e il largo stile, sotto pena d'incorrere il biasimo dell'Aretino divenuto l'oracolo della scuola; dalla quale malaugurata deferenza ne conseguiva, oltre la perdita della propria originalità, la produzione d'opere mediocri, senza attrattive e senza anima, il cui tocco timido ed incerto non era neppur sempre compensato dalla bellezza del colorito. Puossi vedere anche in presente una prova di tale decadenza in un quadro dipinto nel 1546 per la chiesa di san Giacomo dell'Orio, che fu come il suo ultimo addio a Venezia prima di andare a cercare a Loreto un ricovero, ove ritemprare le sue indebolite inspirazioni, meditare sulla morte, e chiudere gli occhi in pace. Ma la prima di queste grazie non gli fu acconsentita; il suo pennello, naturalmente informato alla grazia, s'era così mutato pel lungo contatto colla scuola veneziana, e questo mutamento divenuto tale per gli anni, che siamo tentati di congratularsi per la perdita quasi totale delle pitture eseguite da lui nella chiesa principale più assai come opere di pietà che come opere d'arte. Basta una sola per rendere viva e cara la sua memoria fra gli uomini; in quanto a' suoi titoli alla loro stima uopo è cercarli altrove, nelle chiese e nei conventi, i quali nel corso della sua giovinezza e della sua virilità furono ad un tempo testimonii de' suoi lavori e delle sue estasi; nella sua patria, di cui condivise le gioie e i dolori, che onorò più colle virtù che coll'ingegno, e il cui affetto fu una sorgente feconda d'inspirazioni dopo quelle che gli derivavano dall'alto.

Brescia e Moretto. Quivi incontriamo il patronato delle due illustri famiglie, che tanto influirono sul rimprosperamento dell'arte nella città di Bergamo, sullo scorcio del XV secolo e al principio del XVI. Le più splendide memorie vanno ancora congiungendosi al nome, già sì popolare, dei Martinengo, i quali favoreggiarono specialmente il movimento religioso, cui diede impulso la predicazione di san Bernardino da Siena, e del frate minore Bernardino da Feltre, contribuendo innanzi tutto alla fondazione di undici nuovi conventi, occupati per la maggior parte dagli ordini mendicanti. Questi

edifizii, costrutti nel più pretto gusto del rinascimento veneto, formarono colle antiche chiese e coi pubblici e privati palazzi linee architettoniche che congiungevano l'eleganza alla grandezza, e diedero a Brescia l'aspetto di una piccola capitale. Ogni nuovo podestà, desideroso di lasciare qualche durevole memoria dalla sua amministrazione, e geloso della splendidezza del suo predecessore, andava abbellendo la città, incorato in ciò dal governo veneto, che accortamente rivolgeva l'emulazione a profitto di sè e de' sudditi.

Fra i rappresentanti del veneto governo, quegli che più visse forse nella memoria dei bresciani fu Giorgio Cornaro. I capolavori d'architettura che ornano anche adesso la gran piazza, vennero costrutti sotto i suoi auspicii; e si parlava ancora dopo la sua morte delle splendide feste date da lui per tre mesi di seguito, in occasione del soggiorno della regina di Cipro, sua sorella (1497), che la popolazione stupita vide passare sotto archi di trionfo, col suo corteggio di giovani bellezze, il cui portamento, dice il cronista, non era meno reale del suo (1).

Cinque anni appresso, il passaggio della futura regina di Ungheria gettò la popolazione in una specie di delirio di piaceri, che manifestossi in tutte le classi dei cittadini con gravi eccessi, nocevoli del pari ai costumi e al buon gusto; e due matrimonii che ebbero luogo verso la medesima epoca nella famiglia dei Martinengo, diedero luogo a novelle manifestazioni di sì rumorosa e dispendiosa allegrezza, che pareva non si potesse andare più in là, e nullameno all'ingresso in Brescia di Luigi XII, nella primavera del 1509, v'ebbero cose maggiori e incredibili. La subita mutazione che sorvenne nelle maniere, nelle abitudini, nel carattere e persino nella lingua di questo popolo, robusto non meno che intelligente, è siffattamente incomprensibile che non si potrebbe credervi, ove non fosse attestato da un testimonio oculare devoto di tutto cuore alla serenissima Repubblica.

L'occupazione straniera, raddolcita dapprima dalla mutua simpatia e dal procedere benevolo e generoso, divenuta in seguito una sorgente di odii e di maledizioni contro i francesi, se non influiva gran fatto nell'ordine politico, in-

(1) Cavriolo, *Delle istorie di Brescia*, lib. XII. Questa cronaca comincia l'anno 1504, e non s'estende che al 1508.

fluiva assai nell'ordine artistico, indebolendo a Brescia il predominio della scuola veneziana a profitto della milanese, che avea già trascinato nella sua orbita Bergamo e le città più importanti della Lombardia. La conquista di Brescia era difficile, ove la scuola di Bellini avea messo profonde radici, e l'immaginazione degli abitanti era tutta innamorata dei capolavori di architettura, di scultura e di pittura, onde gli artisti veneziani aveano abbellita la loro città. Fra quelli il cui pennello decorò le loro chiese, nominavano con orgoglio e compiacenza Giorgione e Tiziano. È vero che possedevano altresì parecchie opere del milanese Vincenzo Foppa e di suo figlio; ma non potevano per sè, nè così incolte e rigide, sminuire solo di un grado l'ascendente della scuola rivale. La quale diminuzione non poteva accadere se non giungendo a riconoscere che l'arte veneziana era pressochè destituita dell'ideale, e che non rispondeva sempre agli elevati bisogni dell'anima.

A condurre alla quale conclusione nulla era più opportuno del fervore religioso ridesto dalle sciagure inaudite a cui andò soggetta la povera Brescia durante quelle guerre disastrose. Il bisogno più urgente del divino soccorso ravvivò la devozione popolare per le immagini miracolose, e quando giorni più felici coloraronsi sull' orizzonte colla pace del 1518, il numero dei pii rifugi alle anime stanche, soccorrenti la patria colle preghiere, erasi notevolmente accresciuto. Cercavasi invano nelle opere d'arte che aveansi sott'occhi, qualche cosa che rispondesse all'ascetico ideale, agitantesi a dir così nelle abbattute fantasie.

Un vescovo di Brescia, della nobile famiglia Averoldi, quel medesimo che Tiziano dipinse inginocchiato nel suo quadro della Resurrezione, fece conoscere a' suoi concittadini qualche opera della scuola umbra, e fu probabilmente mentre era vicelegato a Bologna, ch' egli si procurò l' incantevole quadro di Timoteo Viti, il quale vedesi anche in oggi nella chiesa di san Giovanni Evangelista. Nel tempo medesimo Lorenzo Lotto acquistava alla scuola milanese, donde era uscito, tutto il paese all'intorno di Bergamo, e i suoi lavori estendevansi fino ai sobborghi di Brescia.

Di mezzo cotesto conflitto di opposte influenze s'educò Alessandro Moretto, uno dei più grandi pittori onde vada gloriosa l'Italia. La gioventù sua e la sua prima pratica artistica risale all' epoca delle spaventose sciagure che stra-

ziarono la patria sua, sicchè ne serbò per tutta la vita una tristezza profonda, la quale deposta per così dire nel fondo delle sue opere, loro comunica un indefinibile incanto. Dopo aver collaborato col maestro Fioravante Ferramola a dipingere l'esterno dell'organo nel Duomo vecchio (1516), si accostò poi da solo ad un altro lavoro più in armonia col suo ardimento giovanile e lo slancio della sua immaginazione, e dipinse un grande stendardo per la confraternita del Gonfalone; dopo di che si recò a passare qualche anno in Venezia, alla scuola del Tiziano, ove iniziarsi alla scienza del colorito.

Vero o presunto un tale studio sulle opere e dietro la scorta del Tiziano, Moretto non vi confuse le inspirazioni primitive, nè vi smarrì l'originalità, mantenendo nella propria maniera un grande distacco da quella della scuola veneziana. Invece di farsi discepolo o servile imitatore di Tiziano, come Bonifazio, imparò da tutti, non copiò alcuno, e conservando e sviluppando la sua prima educazione a Brescia e a Venezia, produsse poi quel gran numero di opere originali, che adornano le chiese della patria città e che cominciano ad esser tenute nel debito conto in tutta Europa.

V'ebbe adunque un completo accordo tra la scuola milanese e quella di Brescia: ed anche Moretto venne chiamato a Milano a dipinger nelle chiese. Il suo buon esito avea mossa l'emulazione del compatriota Romanino, onde questi volle tentare una volta, e per mala sorte una volta sola, a qual grado potrebbesi alleare la maniera *soave e forte* di Leonardo colla maniera veneziana. A santa Maria Calchera ammirasi il risultato del nuovo tentativo. Vuoi che temesse il confronto di un capolavoro di Moretto quasi in faccia al suo, vuoi che una straordinaria inspirazione venissegli dal pio e patriotico soggetto che avea preso a trattare (1), egli è certo che per la bellezza dei tipi, per la sequenza gradevole del colorito, e specialmente per l'incanto del chiaroscuro, superò con quell'opera d'assai i limiti in cui fin allora erasi circoscritto il suo ingegno.

Quanto a Moretto, non ebbe duopo di sforzo per mantenersi alla medesima altezza. I suoi quadri addimostrano

(1) Doveansi rappresentare i patroni di Brescia, sant'Apollonio, san Faustino e san Giovita, che soffrirono il martirio nella stessa città, l'anno 142 dell'êra cristiana.

una calma ma ardita fantasia, un'anima affettuosa e serena e più attitudine alla meditazione che allo slancio sublime. Le poche e brevi escursioni che fece oltre la cerchia delle proprie mura, non gl'inspirarono mai l'ambizione di risplendere su più ampio teatro, quantunque avesse la fortuna di annoverare tra suoi ammiratori ed anche corrispondenti l'infame Pietro Aretino, il potente dispensiere delle glorie artistiche e letterarie nel secolo XVI. Direbbesi che egli non aspirasse mai ad altra gloria che a quella di adornare co' proprii lavori la patria, di onorarla col proprio nome, e che gli applausi de' suoi concittadini gli fossero più cari degli elogi del mondo intero. E a questo modo, concentrando direi quasi ad un punto la propria attività, pervenne a convertire la sua Brescia in una specie di museo, di cui le opere sue anche adesso costituiscono il maggiore, il più prezioso tesoro. Troppo lungo sarebbe passarle solo in rivista; ci accontenteremo di notar quelle che contraddistinguono più specialmente le sue tendenze, e che mettono in maggior luce l'influsso incontentabile che esercitò su di lui la scuola milanese.

Il quadro più importante da conoscere sotto quest'ultimo rispetto, è quello dell'incoronazione della Vergine nella chiesa di san Nazaro e di san Celso. Vi ha nelle figure principali e nelle figure accessorie, specialmente in quella di san Francesco, un'elevatezza e una soavità che accennano ad inspirazioni ben diverse da quelle della scuola di Tiziano. Il colorito medesimo, osservato nel suo effetto complessivo e partitamente nelle sue tinte, rassomiglia più a quello di Lorenzo Lotto che ad altro, ed una tale rassomiglianza rinviensi pressochè in tutte le opere di piccole dimensioni che risalgono a questa prima maniera.

Saremmo indotti a riconoscere un altro punto di contatto fra il pittore di Bergamo e il pittore di Brescia in questo, che ebbero entrambi una dichiarata predilezione pei frati di san Domenico, giacchè Moretto adornò con gran cuore la chiesa di san Clemente donata a quell'ordine nel 1516. Non meno di cinque altari posseggono suoi quadri, che quasi ci mostrano raccolte le diverse maniere dell'artista, dallo stile semplice e grazioso, che imprime tanta espressione alle sue figure isolate, allo stile solenne e grandioso, che dispiega nel magnifico quadro dell'altar maggiore, rappresentante l'Assunzione della Vergine.

La chiesa di san Giovanni Evangelista è ancor più ricca di opere del Moretto; ma qui il genere predominante è lo storico. In vece di figure contemplative o meditative che sembrano esser state le predilette dall'artista, troviamo soggetti dell'Antico e del Nuovo Testamento, sviluppati con quella maniera vigorosa e sollecita che gli era imposta dal processo medesimo, erano affreschi, e fors' anche dalla concorrenza del suo rivale Romanino, al quale era devoluta metà del lavoro della medesima cappella; ma la lotta fra essi era ineguale di troppo e non doveva ad altro servire che a rilevare maggiormente la superiorità del Moretto.

Voglionsi notare pure i lavori di cui decorò le chiese di *san Pietro in Oliveto* e di *santa Maria delle Grazie,* ove dipinse per l'altar maggiore un'Adorazione dei pastori, il cui stile richiama le poetiche e soavi creazioni dell' arte cristiana nel centro dell'Italia. Fra le sue grandi composizioni niuna supera quella che vedevasi nella galleria del cardinale Fesch, e che trovasi ora al museo di Francoforte. La Vergine è seduta maestosamente sul suo trono; peccato che non abbia nobiltà se non nell'aspetto e nella posa, mentre la sua fisonomia fa un cattivo contrasto con quella dei quattro Dottori della Chiesa, fra i quali solo il sant'Agostino è un' opera insigne.

Si disse che la santa Giustina del Belvedere non fosse che il ritratto mirabilmente eseguito della bella Ferrarese Laura Dianti, famosa per le lascivie del duca Alfonso, il quale avrebbe spinta la profanazione fino a farsi dipingere inginocchiato davanti a lei, che trasse dal più oscuro stato per formarne uno de' maggiori scandali del suo regno. Basta gittar gli occhi sur una medaglia di Francesco I e sugli altri ritratti che posseggonsi di lui, per convincersi della falsità di questa supposizione. D' altra parte questa composizione sarebbe stata troppo casta per un sovrano, che non scorgeva nell'arte se non un eccitamento al più brutale sensualismo. Accadde a Moretto, come a Francia, a Botticelli, a Raffaello, nei giorni d'innocenza, di delineare figure nude trattando soggetti mitologici, mettendovi se non tutto il candore, almeno tutta la decenza di cui il soggetto era suscettivo.

Sarebbe un po' troppo pervertire così il significato di una delle più belle leggende, che la storia de' primi cristiani

ne abbia trasmesso. Se questo incantevole quadro è un ricordo d'amore, lo sarà di un amor puro e vinto da quell'innocenza onde vedesi l'emblema nell'unicorno che tiene in mano l'eroina quasi come un'arme contro il tentatore, convertito e prosternato a' suoi piedi, convertito poi fino al martirio.

Ma comunque sia prezioso un tale capo lavoro, per la ispirazione e per la esecuzione, uno ve n'ha che lo supera e che basterebbe ad assegnare al Moretto un posto eminente nella storia dell'arte cristiana; è la Madonna miracolosa che dipinse nel 1533, per soddisfare la devozione de' suoi compatrioti e la propria, dopochè la santa Vergine era apparsa a dei pastori, sul monte Paitona, presso Brescia, e gli avea incaricati di trasmettere l'ordine di erigere, sul luogo medesimo ove era comparsa una chiesa. La commozione a tal nuova fu vivissima, e le limosine abbondarono oltre il bisogno. L'artista, dominato pur esso dalla pietà pubblica, e compreso della santità del suo cómpito, vi si preparò, al modo del beato pittore di Fiesole, col digiuno, la preghiera, la comunione. Per di più l'immagine venerata dovea esser dipinta sur una bandiera col duplice carattere di *Regina degli Angeli* e di *Madre della Misericordia.* Era presso a poco la stessa difficoltà che avea dovuto superare Raffaello nel dipingere la Madonna di san Sisto, e si possono confrontare i due capolavori che il caso riunì nella città medesima (1).

(1) La Vergine del Moretto è a Dresda e fa parte della collezione di Quandt, valente estimatore dei tesori artistici che possiede.

CAPITOLO QUINTO

Scuola di Lodi.

Patrocinio della famiglia Pallavicini. — Battaggio. — Giovanni della Chiesa. — Matteo della Chiesa. — I fratelli Piazza. — Loro lavori a Lodi e a Castiglione. — Callisto Piazza, pittore della decadenza.

Allorchè si rivolge il passo alle città minori o alle grosse borgate della Lombardia per cercarvi i tesori dell'arte che racchiudono, vi scorgiamo tracce profonde e gloriose lasciate da una famiglia, che superando per azioni storiche quella degli Sforza, non sarebbe stata ad essa seconda nello splendido patrocinio delle arti, ove avesse sortito più largo campo ad esercitarlo. Questa famiglia è quella dei Pallavicini, madre feconda d'uomini insigni, eroici gli uni, tragici gli altri, quasi tutti improntati di una propria strana grandezza, la quale quando trapassa dal carattere alle idee, gli fa spesso guadagnare in forza e dimensione quanto perdono in delicatezza e in proporzione. Soltanto a datare dalla metà del XV secolo questa schiatta diviene interessante per la storia dell'arte, e questo interesse si mantiene eguale durante tre secoli, conciliandosi con altro interesse naturalissimo che inspira il seggio eminente goduto da questa famiglia potente e bizzarra nei successi e nei rovesci delle armi francesi in Lombardia.

I luoghi in cui rinvengonsi la maggior parte dei monumenti dovuti alla pietà o munificenza dei Pallavicini, sono Lodi, residenza episcopale del più venerabile tra loro; Castiglione, abbellito da un vecchio, il cui supplizio trasse su Lautrec cotante maledizioni; Cortemaggiore, in cui Francesco I era festeggiato con regale magnificenza dopo la sua vittoria di Marignano; Busseto, adorno, accresciuto e per

così dire santificato da moltissime pie fondazioni, cui concorsero, con ispirazioni più o meno felici, tre o quattro successive generazioni. Alla loro testa figura Rolando Pallavicini soprannominato a ragione il Magnifico, ammiratore ed amico del grande Sforza, al quale in parte andò debitore del riposo dignitoso che godette nel suo feudo di Busseto ove morì vecchio nel 1457, lasciando una numerosa e variamente fortunata posterità. L'amicizia del duca di Milano formando parte a così esprimerci del patrimonio lasciato dal vecchio ai suoi figli, essi si diedero ogni premura di coltivarlo e non senza profitto. Parecchi ottennero il titolo di consiglieri ducali od ecclesiastiche dignità, e nuovi feudi s'aggiunsero a quelli già posseduti dalla famiglia. V'ebbero allora oltre i Pallavicini di Busseto quelli di Cortemaggiore, e su questi due rami parvero concentrarsi l'interesse storico e le isventure che perseguitarono la infelice prosapia. A Cortemaggiore, sotto Gian Luigi e Rolando, figli e nipoti di Rolando il Magnifico, cioè durante i lunghi anni che corsero prima dell'invasione francese, non si pensò ad altro che ad abbellimenti, alla tranquilla coltura delle arti e delle lettere, alla fondazione di chiese e di conventi ed anche di una biblioteca. Ma le cose mutarono d'un tratto sotto Gian Luigi III, che dimenticando quello che la dinastia degli Sforza avea fatto per i suoi antenati, si gettò a corpo perduto nel partito degli stranieri, mentre il fratel suo Manfredo, generosamente fedele al partito nazionale, si adoperò tanto per la propria causa da essere barbaramente ucciso, per ordine di Lautrec, sulla piazza del castello di Milano (1). Allora Gian Luigi Pallavicini proruppe in lagni e in minacce contro il re di Francia e tutta la sua corte, denunciò Lautrec come un traditore ed un assassino, lo perseguitò ovunque colle sue provocazioni, ed infine, lasso di non ottenere nè soddisfazione nè vendetta, ritornò in Italia disgustato, avvilito, e morì nel 1527, non lasciando che una figlia, chiamata Virginia, che il capo della famiglia Farnese guatò come una ricca preda, risolto di darla al suo bastardo Rannuccio.

I Pallavicini di Busseto ebbero vicissitudini ancor più straordinarie. All'epoca dell'invasione francese viveva Cristo-

(1) Manfredo lasciò un figlio chiamato Sforza la cui vita è un seguito delle più romanzesche avventure.

foro Pallavicini, che fece costrurre l'elegante palazzo di San-Busseto, il convento di santa Maria per le Clariane e la chiesa dell'Incoronata nel suo feudo di Castiglione presso Lodi, ove il suo patrocinio diede origine ad uno de' maggiori prodotti dell' arte cristiana in Lombardia. La sua medesima sagacità fu probabilmente la causa lontana della sua perdita, giacchè vide appunto per essa che niuno dei due partiti i quali disputavansi la dominazione del paese era degno che vi sacrificasse la vita e la fortuna. Chiamato a Roma nel 1512 per purgarsi dei sospetti che la sua equivoca condotta aveano fatto nascere contro di lui, vi venne col fratello Ottaviano, che lo compromise in faccia di Giulio II col suo rozzo linguaggio e colle sue sciocchezze, per le quali Cristoforo fu costretto di batterlo all' albergo a colpi di manopola. Onde assicurare i suoi accusatori che egli non era d'accordo coi francesi, andò a battersi contro essi a Marignano, ove fu preso, e quando ricuperò la libertà non s'occupò più che delle costruzioni e degli abbellimenti progettati a Busseto. Ma l'odio di Lautrec vigilava. Al primo invito che gli fece di recarsi a Milano, egli rifiutò di netto, ma quando si ricorse all'infamia di incaricare il suo antico amico Lescun di condurvelo, lo stratagemma non poteva che riuscire. Lo sventurato Cristoforo fu carico di catene, senza compassione per i suoi settant'anni; e allorchè la guerra scoppiò di nuovo, Lautrec battuto a Vaprio, maledetto dai milanesi, sitibondo di vendetta, avido delle spoglie del vecchio, trovò il modo di soddisfare ad un tratto alle sue passioni, facendolo decapitare senza processo sulla gran piazza, ove un altro Pallavicini avea lasciato le sue membra squartate.

Quel che aggrava d'assai sul capo di Lautrec la responsabilità di questo atto infame, è la devozione alla Francia di Galeazzo e Antonio Maria Pallavicini, fratelli entrambi della vittima, morti a tempo per non averla a vendicare. Il primo specialmente era il più entusiasta partigiano che i Francesi avessero in Italia. Era il primo ad armarsi per essi, e battuto, non emigrava oltr'Alpi, ma rinserravasi nei suoi feudi come un cinghiale nel suo covile, e il coraggio di sturbarvelo mancava ai più audaci. Congiungeva ad un carattere indomabile, che nulla piegò mai, la splendidezza e la generosità di un gran re; ma avea pur da re le esigenze. Eleonora Pico, sua seconda moglie, essendosi al-

zata troppo di buon'ora, il domani delle sue nozze, per recarsi alla messa, la repudiò sull'istante e richiamò la sua amante Bianchina, cui avea già dato un marito. L'altro fratello Antonio Maria Pallavicini, soprannominato dagli Italiani *il gran traditore* avendo venduta ai francesi Tortona e fatto dare loro da Bernardino Corti il castello di Milano e i tesori del duca, non potè mai lavare la sua infamia per quanto rallegrasse la città delle sue feste e della splendida magnificenza, che ebbe modo, col vil prezzo del tradimento, di spiegare. La sua principale celebrità la dovette al suo amore per la bella Caterina Leopardi, una delle meraviglie del secolo, e tanto ammirata da Luigi XII, che estese la sua scandalosa prodigalità fino ad accordarle titoli di nobiltà e feudi ne' suoi stati, trasmissibili alla sua discendenza. In espiazione probabilmente del suo tradimento o del suo amore colla Leopardi, Pallavicini, fedele alle tradizioni familiari, consacrò la sua fortuna, d'acquisto sì vergognoso, ad erigere un convento ed una chiesa per i Francescani dell'Osservanza.

Quanto a Girolamo, figlio della vittima immolata da Lautrec, è inutile soggiungere che andò ad offrire i suoi servigi alla potenza più ostile alla Francia. Non potendo saziare il proprio odio in Italia, cercò i francesi sino in Fiandra, ove non ismentì la natura della sua stirpe. E non la ismentì neppure quando alla pace di Cateau-Chambresis costretto a rimettere la spada nel fodero, e di ritorno a Busseto, risolse di sposare la prima donna che venisse a mendicare al suo castello. La quale strana idea, che non poteva venire se non ad un Pallavicini, diedegli per compagna una saggia e vivace montagnarda dei dintorni di Piacenza, che non dimenticò mai il paese e lo stato donde usciva, e che volle essere sepolta presso lo sposo nell'umile costume nel quale era comparsa la prima volta davanti a lui.

Ma tutte queste singolari avventure non hanno alcun rapporto col mio soggetto, il quale mi riconduce ai figli di Rolando il Magnifico, fra cui uno ve n'ebbe che ancora non ricordai, e che nel breve giro della sua influenza si adoperò più al progresso delle arti che tutti gli altri membri della sua famiglia presi insieme. Chiamavasi Carlo Sforza Pallavicini, il più degno successore di san Bassano nella cattedra episcopale di Lodi. Nel suo lungo governo

spirituale che era anche temporale, e che s'estende quasi per tutta la seconda metà del secolo XV, comprese nella sua sollecitudine tutto quanto poteva contribuire al benessere materiale e morale, e quindi anche all'educazione estetica del suo gregge. Niun Pallavicini fu meglio di lui dotato vuoi di nobile carattere o di generose virtù, e l'indole delle opere d'arte eseguite sotto i suoi auspici, attestano che la magnificenza non andava in lui disgiunta dal gusto, in guisa che egli ha comune colla famiglia Piazza il merito di aver promossa la scuola di Lodi.

Non è che Lodi fosse rimasta sino allora estranea al movimento artistico del XV secolo. Ancor adesso si può riconoscere dalle antiche pitture della chiesa dei Francescani, ed in ispecie dagli affreschi delle vôlte laterali, in cui abbondano i tipi soavi e graziosi, quale slancio pigliasse a Lodi questo ramo nel primo periodo di quella fioritura artistica.

Ma la fioritura del secondo periodo fu ben più lussureggiante, ed a motivo dell'avvvenimento alla cattedra di Lodi di tal pastore ed a motivo della concorrenza simultanea in Lombardia dei maggiori artisti contemporanei, i quali, per quanto li allettasse una capitale come Milano, non negavano il loro pennello alle minori città. I quadri che dipinse il Perugino per gli Agostiniani di Cremona e per la Certosa di Pavia si contano fra le migliori sue opere, come le cupole elevate da Bramante a Piacenza ed in altre città ancor meno importanti. Quantunque nè Bramante nè Perugino, nè Leonardo lavorassero a Lodi, nullameno si può affermare e provare altresì che il loro influsso vi penetrò (1), e che combinandosi colle ispirazioni e le tradizioni locali, vi produsse dei lavori che hanno insieme della scuola umbra e della scuola lombarda, fusione più presto unica che rara essendosi quasi isviluppata sulla originalità, invece che soffocarla.

Ma tali opere non venivano alla luce che verso la fine del XV secolo, quando il vescovo Pallavicini accostavasi al termine della sua lunga carriera, e que' capolavori artistici sembravano quasi incoronarla. Le intraprese per le quali allora chiamò a sè architetti e pittori, erano state

(1) Vi ha nella chiesa di san Lorenzo un affresco, il cui stile, il colorito, la composizione appartengono evidentemente alla scuola del Perugino. È la Vergine in adorazione dinanzi a Gesù, soggetto della scuola umbra.

precedute da altre intraprese, più direttamente volte all' educazione spirituale del suo gregge. I suoi collaboratori ad un intento sì bello, il primo nell'ordine dei doveri come in quello dei tempi, erano gli ordini religiosi, da lui introdotti nella sua diocesi, Carmelitani, Serviti, canonici di Laterano, e specialmente Francescani dell'Osservanza, oggetto di un'ereditaria predilezione nella sua famiglia, i quali ordini gli giovavano altresì come mezzo efficace a rilevare le pompe del culto, al cui splendore contribuì e vivente e dopo morte coi doni magnifici che lasciò al tesoro della sua cattedrale. Una magnifica croce d'argento, opera di un famoso orefice milanese, è il più prezioso avanzo che sia scampato alle dilapidazioni del vandalismo e della cupidità, dilapidazioni di cui fu dato il primo esempio dalla famiglia stessa del prelato, la quale non arrossì di confiscare i ricchi tappeti che il prelato avea fatto eseguire per la cattedrale in Fiandra, su disegni d'artisti nazionali.

Disparvero eziandio le opere di pittura, delle quali fece ornare la sua cattedrale; e solo sopravanzano i libri corali, le cui eleganti miniature, affatto simili per lo stile a quelli della scuola dell'Umbria, furono condotte a termine varii anni dopo la sua morte da fra Luigi Raimondo di Mantova (1).

Ma la grand' opera che rese memorabile il suo glorioso episcopato fu il tempio che fece inalzare alla Beata Vergine col titolo d' Incoronata, dall'architetto Battaggio di Lodi (2), educato o ispirato dal Bramante; che introduceva primo in Lombardia l' amore per le cupole. Agli artisti del paese se ne aggiungeva parecchi, scelti dalle vicine città con raro discernimento; poichè in essa scelta non figura un solo dei pittori naturalisti che godevano allora grandissima fama in Lombardia. Si chiese alla Certosa di Pavia il suo Ambrogio Borgognone, di cui possiam dire che superò sè stesso nei quattro quadri che si veggono all' altare di sant'Anna indegnamente sformati da un ristauro recentissimo; egli venne accompagnato dal suo bravo collaboratore Giovanni della Chiesa e da suo figlio Matteo della Chiesa, cognome ch' esprime mirabilmente la loro vocazione ereditaria. Le stupende pitture, di cui Giovanni aveva ornato

(1) L'artista stesso ci fa sapere che dipinse *quinque volumina gradualia*.

(2) Vedi il documento edito da Gualandi, *Memorie originali*, serie I, p. 171. Lo stesso Bataggio s'era stabilito a Milano.

il coro, furono distrutte sullo scorcio del XVII secolo; quelle della cupola corsero la stessa sorte, di modo che non sorvive più di tanti lavori di questo simpatico artista che la Madonna del vestibolo. Se possiamo dare un'idea dell'ingegno di Matteo, dalle due figure di santi ch' ei dipinse sull'organo, quella di san Bassano specialmente è di una ineffabile bellezza (1).

Egualmente disparvero le magnifiche vetriere, dipinte da Visconti e Andrea Postante, e pagate sulla stima di frate Evangelista Zogni da Crema, ed altresì le squisite sculture dell'altar maggiore, in cui i due fratelli Ambrogio e Giovanni Pietro Donati di Milano aveano rappresentato in varii compartimenti parecchi episodii della storia di Gesù Cristo e della Beata Vergine (2). Il tempio stesso ha perduto l'armonia delle sue proporzioni per la costruzione del nuovo coro e per la violazione del principio. secondo il quale era stato concepito il primitivo disegno; di modo che è impossibile rivolgersi intorno e soprattutto levare gli occhi alla cupola senza rimanere dolorosamente turbati dal cattivo gusto e da quel complesso quasi di rovine.

Allorchè il vescovo Carlo Sforza Pallavicini morì nel 1457, la chiesa dell' *Incoronata* non aveva per anche ricevuta la sua più preziosa decorazione, che vedesi anche al giorno d' oggi nella cappella di sant' Antonio. L' ingegno dei fratelli Piazza non era giunto per anco all'altezza di siffatto cómpito. È impossibile raccertare se essi abbiano subìto l' influsso degli artisti stranieri che lavorarono a Lodi nel tempo stesso della loro artistica educazione. Da un altro lato, non si sa come classificare quel Bertino Piazza (3), fondatore della famiglia e anche della scuola, che è da Lomazzo nominato fra i pittori chiamati dal grande Sforza a Milano, per dipingere i baroni armati nella maggior corte del suo castello. Comunque sia, certo è che le loro inspirazioni derivarono dalla più pura sorgente, e che non deviarono mai. È a dolere ch' essi non eseguissero che un piccolissimo numero di lavori, e che per giunta il più importante venis-

(1) Tutte queste pitture sono dell'anno 1493.

(2) Queste sculture furono trasportate nella cappella della Baroncina presso Lodi.

(3) È questi forse che è designato nell'opera d'Averulino, e messo allo stesso livello di Masaccio e Masolino: « *Masaccius et Masolinus diem obiêre, Bertus in Eridano demersus.* »

se distrutto nel 1825 per dar luogo ad un ignobile scarabocchio. Era d'esso una gran pittura a fresco, precipuo ornamento della cattedrale di Lodi e condotto per intero da Martino Piazza, il più valente dei due fratelli. Però l'importanza di quest'opera era piuttosto relativa alla grandezza e all'età sua che alla sua perfezione. Terminata nel 1508, e quindi anteriore di parecchi anni alle pitture tenute come i capolavori di questa scuola, essa avrebbe somministrato alla sua storia un documento tanto più prezioso, in quanto era il solo da esso lasciato. Il quadro portante la stessa data, che già abbelliva l'altar maggiore della cattedrale e che venne da quivi trasferito all'arcivescovado, non ci compensa che in parte di sì grave perdita.

Oltre quest'ultimo lavoro avvene un altro a Milano, nel palazzo Borromeo, che sembra della stessa epoca, e di cui lo stile, il colorito ed i tipi rivelano a chiare note lo stesso pennello. Un indizio, che è ancor più certo di tutte queste analogie, si è la rappresentazione di Gesù Cristo coi dodici apostoli, sulla *Predella,* rappresentazione che fu come il tema obbligato dei maggiori quadri dei fratelli Piazza; non già, come saremmo tentati di credere, per la voga data da Leonardo da Vinci ad un argomento sì interessante e sì commovente, ma più presto in grazia della memoria di san Bassano e della sua prima chiesa episcopale, fondata da lui in onore dei dodici apostoli, le cui immagini rozzamente disegnate in un antichissimo basso rilievo del Duomo, suggerirono forse agli artisti di questa scuola l'idea della loro prediletta rappresentazione (1).

Nella chiesa di san Tomaso, a Lodi, avvi un quadro rappresentante la morte della Vergine, ove a primo tratto, malgrado la bellezza della figura principale, si riconosce una mano poco esperta, un artista mediocre; e se dobbiamo assolutamente credere alla tradizione che l'attribuisce ad uno dei fratelli Piazza, è impossibile che sia Martino, visto l'immenso intervallo che la separa dalle stupende composizioni di cui ci resta a parlare.

La prima è nella chiesa dell'*Incoronata,* all'altare di sant'Antonio, patrono del donatario Antonio Berinzaghi, che è dipinto inginocchiato in uno degli inferiori scomparti-

(1) Questo basso rilievo, come pure la statua di san Bassiano che adorna la facciata, fu trasportato dalla vecchia Lodi allorchè fu costrutta la città nuova.

menti. Avvi in tutte le figure una mirabile mistura di affetto e di energia. V'hanno tipi tradizionali e tipi imitati; quello della Vergine se non è un'imitazione è certo una reminiscenza della scuola milanese; ma si vede che l'artista profondamente mistico nelle sue tendenze, vi ha più studiato l'intensità dell'espressione che la grazia, abbenchè quest'ultima ci sovrabbondi così nell'espressione delle teste come nel complesso dei contorni. In quanto al tocco e alle qualità del colorito, non potendosi proferire un giusto giudizio in grazia al sovrapposto strato di vernice con cui quello sgraziato quadro venne di fresco deturpato, è mestieri riserbare a quelli che scamparono a questo nuovo genere di vandalismo, la parte d'ammirazione che concerne al merito della materiale esecuzione. Pertanto il gran quadro che trovasi nella chiesa di sant'Agnese, presenta per questo rispetto, o almeno presentava anni fa, le più favorevoli condizioni. Poichè se ne ignorava il gran pregio qual monumento d'arte cristiana ebbe il privilegio di restarsene intatto.

Rispetto alla distribuzione generale, corre una grande rassomiglianza tra quest'ultimo lavoro e quello della cappella dell'Incoronata. Qui pure vi ha un donatario inginocchiato, e figure di santi simmetricamente disposte in un certo numero di scompartimenti. Ma oltrechè è maggiore il numero degli scompartimenti, troviamo nella qualità intellettuale del lavoro una manifesta superiorità. Vi ha degli angeli e de' santi che esprimono inspirazioni derivate da ben lontane sorgenti o almeno provenienti assai dall' alto.

Vi ha specialmente due sante, cioè santa Caterina e santa Agnese, che per la bellezza dei tipi, l' elegante maestà della posa e la grazia virginale dei movimenti, sarebbero in vero degne del pennello di Raffaello, e discendendo in particolare ai pregi minori, se ne troverà il disegno corretto, il modello mirabile come lo stile dei panneggiamenti, e il colorito pieno di magia e di vigore.

Confrontando la data di questo quadro, eseguito nel 1520, con quello dell' Incoronata, che è del 1514, si comprende il perchè quest' ultimo non abbia raggiunto l' eccellenza dell'altro. Sei anni non passano innavertiti nel corso della carriera d'un pittore quale Martino Piazza; questo fu quasi il sommo della sua, senza per ciò inferire che da indi in qua cominciasse la sua decadenza. Peccato che i prodotti del suo pennello sieno troppo rari per poterlo seguire sino

alla fine le tracce delle sue opere, come di tanti altri pittori che gli sono a gran pezza inferiori. Non bisogna dimenticare che verso quest'epoca cominciò per Lodi un tempo di gravissime calamità, originate dalla sfrenatezza della soldatesca straniera. Dal 1516 al 1524, dovette subire, ad intervalli più o meno vicini, la sfacciata insolenza dei francesi e l'insaziabile cupidigia degli svizzeri; era questo ampia materia a patimenti patriotici, ma un nonnulla in paragone dei mali causati dalla feroce brutalità degli alemanni, massime dopo la vittoria di Pavia, feconda delle più tristi conseguenze a tutte le città lombarde. Ma è giuocoforza confessarlo, a gloria immortale di Lodi, ch'essa fu la meno sofferente del giogo e la più eroica ad un tempo. Senza lasciarsi spaventare degli immensi mezzi di cui disponeva l'oppressore dell'Italia, essa spezzò le catene con concordia ed energia degne dei più bei giorni delle repubbliche italiane. Un sanguinoso combattimento, ch'ebbe luogo sulla piazza del Duomo, terminò colla piena rotta del marchese del Vasto, che non potè nascondere la rabbia e la vergogna abbandonando la città e la fortezza. L'eroe di questa gloriosa giornata fu Luigi Vestarino, venuto dal campo imperiale mosso a pietà dalle sventure de' suoi concittadini. Piuttosto che servire sotto l'oppressore della sua patria, preferì sull'esempio di Andrea Doria, rompere il patto con un padrone straniero, per combatterlo e vincerlo come libero cittadino.

È probabile che Martino Piazza non abbia aspettato questa crisi per espatriare; poichè a partire dal 1520 non si rinviene nessun quadro di lui in Lodi. Per trovarne uno posteriore a questa data, bisogna recarsi a Castiglione nella chiesa dell'Incoronata, che l'infelice Cristoforo Pallavicini avea fatto murare in onore della Beata Vergine pochi anni prima della sua tragica fine. È sempre la stessa distribuzione simmetrica per scompartimenti, con Gesù Cristo in mezzo a' dodici apostoli, come nelle tre altre composizioni dello stesso maestro; è la stessa bellezza nei tipi, la stessa scelta nelle forme, e per tutto le stesse tendenze ideali. La figura di san Rocco e di san Giovanni sembrano essere state trattate con una speciale predilezione.

È difficile fissare la parte di collaborazione che una vaga tradizione attribuisce ad Albertino nelle opere di suo fratello, che gli era di gran lunga superiore. Se vi ha una specie di merito, di cui egli possa sostenere il confronto con

Martino, egli è nella produzione delle figure o de' gruppi, in cui devono spiccare le espressioni soavi e grandiose, come l'incoronazione della Vergine, che dipinse nel 1519 pel gonfalone dell'Incoronata di Lodi, e che si conserva anche oggidì. Del resto, da indi in qua si smarrisce ogni traccia sino all'anno 1528, in cui morì all'ospitale vittima della peste, che disertava in allora questo povero paese.

I tre figli lasciati da Martino formarono una terza generazione di pittori nella famiglia dei Piazza. Ma essi nulla ereditarono dell'ingegno paterno, nè delle tradizioni domestiche in materia d'arte; e neppure di quelle inspirazioni che il padre loro aveva attinte a scuole straniere. Callisto, il più vecchio, il solo pittore di questa scuola il cui nome non sia del tutto ignoto oltre il suo municipio, andò in gran parte debitore della sua fama all'abbandono delle dottrine paterne e alla sua imitazione raramente felice della maniera di Giorgione (1). Siffatta imitazione fu essa di sua scelta, o gli fu per avventura sgraziatamente imposta, in conseguenza dell'espatrio di suo padre e del suo. Quello che v'ha di certo si è che durante l'epoca, in cui Lodi fu tanto oppressa dalle guarnigioni straniere, Callisto Piazza lavorava negli stati veneti, ove allora le opere del Giorgione erano l'oggetto d'una contagiosa ammirazione, che dovea produrre di necessità de' conati d'imitazione negli artisti dotati di facoltà attemperate a quello stile fiero e grandioso. Ma a quest'ultimo intervenne più spesso di dar in fallo che di riuscire in tale impresa, che possiam dire temeraria, fatta ragione dell'altezza e della perfezione relativa del proposto modello. Se Callisto a volte se ne avvicinò, per una debole e rapida inspirazione, ciò non fu ne'suoi quadri di Brescia, ove i suoi conati per aggrandire le forme non valsero che a dare maggior spicco all'insignificanza de' caratteri (2), nè in quelli dell'Incoronata di Lodi, ove si nota la stessa d'affettazione negli atteggiamenti e nell'aria delle teste, per tacere delle sue pretese non meno infelici alla scienza del nudo e degli scorci (3). Preferirò citare il quadro della

(1) Nel Duomo di Lodi, all'altare di san Bovo, esiste un quadro di Callisto, che dovette essere dipinto prima della sua emigrazione.

(2) Tale contrasto si nota specialmente nel quadro esistente nella chiesa di santa Maria Calchera, che porta la data del 1525. I suoi ultimi lavori sono del 1545 al 1546.

(3) Vi ha delle parti sì deboli che siamo tentati di attribuirle a' due fratelli, Cesare e Scipione, che cadero ancora più in basso di lui. Callisto collocò il proprio ritratto nel quadro rappresentante il banchetto d'Erodiade.

galleria di Milano, quello del Monastero Maggiore, che è quasi degno di figurare a fianco de' mirabili affreschi di Luini; e specialmente quello di Codogno, che è in vero il capo lavoro dell'artista, e che basta solo a compensarci degl'infruttuosi conati. Una volta finalmente gli è riuscito di cogliere assai felicemente la maniera di Giorgione, non pure per la dovizia e pel vigore del colorito, ma anche pel carattere e il movimento ne' ritratti dei due donatarii inginocchiati (1). Questo quadro, che reca la data del 1533, segna il più alto grado nel merito artistico di Callisto Piazza, il cui declino abbraccia poscia un periodo di altri vent'anni. Suo figlio Fulvio porse lo spettacolo d'una maggior decadenza, per modo che a capo di quattro generazioni questa scuola interessante, nutrita per così dire da una sola famiglia, dopo avere avuto un breve, ma splendido rifiorimento, se non pel numero, per la qualità delle produzioni, morì consunta da non so quale inanizione quasi per aver ricercato lunge dalla sua culla un nutrimento che non gli poteva convenire (2).

(1) Il suo più bel ritratto è quello del cardinale Marino Grimani, nella galleria di Torino. È assai bene incisa nella collezione.

(2) I documenti attinenti alla storia della scuola di Lodi furono raccolti da un lodigiano in un opuscolo inedito giacente presso il conte Gaetano Melzi, e che faceva parte dei materiali raccolti da Bossi e Cataneo per una storia dell'arte in Lombardia. A questa preziosa collezione, che mi fu dato esaminare, grazie al generoso animo del suo possessore, attinsi i pochi dati sulla scuola di Lodi, considerata con tanto dispregio dal Vasari ed anche dallo stesso Lomazzo.

CAPITOLO SESTO

Delle teoriche dell'arte nella scuola lombarda.

Trattato d'architettura d'Antonio Filarete. — Opere di Polifilo. — Scritti di Lomazzo sulla pittura. — Opuscolo prezioso del cardinale Federico Borromeo.

Si può dire che una scuola non ha del tutto compiuta la sua carriera, fino a che non possiede la sua teoria a così dire ufficiale, che renda contezza de' suoi procedimenti, delle sue idee generali in fatto d'arte, dello scopo che si propose e dello spirito ond'essa venne informata nella produzione de' suoi lavori. È il destino della maggior parte de' trattati didattici di venire in luce dopo trascorse le epoche della creazione. La Grecia non fu mai tanto infeconda d'ingegni epici, drammatici ed oratorii, quanto dopo la poetica e la rettorica d'Aristotele; e il sublime non fu mai meno compreso e raggiunto dai Romani che nel secolo in cui apparve la lodata opera di Longino? La stessa osservazione è applicabile a tutti i rami della letteratura e dell'arte. Le teoriche non valgono a dar nuova vita a cadaveri, e nemmeno a ravvivare ciò che sta per morire; ma esse servono a rivelare e a raccogliere metodicamente le tradizioni e le tendenze che contrassegnarono le varie scuole, e a far meglio comprendere la vita speciale onde furono animate; di maniera che gli autori di questa sorta di scritture, con tutta la loro pretesa di legislatori, non sono altro, almeno quando si tratta di arti belle, che puri storici, e possiamo aggiungere che lo sono non pure senza saperlo, ma eziandio senza volerlo.

Questa regola però non è così generale che non patisca le sue eccezioni. Le teoriche d'architettura, quelle che

fanno autorità in questa materia, vennero il più delle volte formulate da grandi architetti, e senza discendere sino a Palladio e a Vignola, che già spettano ad un'epoca di decadenza, mi accontenterò di citare quell'Averulino, che giunse da Firenze a Milano verso la metà del secolo XV per costruirvi il magnifico ospitale che vi si ammira anche oggidì. I momenti di ozio che gli lasciava quella gigantesca costruzione ed altri lavori importanti così a Milano come a Bergamo, furono da lui dedicati alla composizione di opere teoriche tanto più singolari in quanto il fondo e la forma recano ad un tempo l'impronta del genio peculiare dell'autore e delle idee che in allora prevalevano nel governo e nell'abbellimento delle città; ed è senz'altro per questo singolare motivo che il prezioso opuscolo, di cui sto per offrire ai miei lettori una breve analisi, è stato appena degnato d'uno sguardo dalle successive generazioni, che avversarono tutto quanto non era conforme alle leggi di Vitruvio od ai pregiudizii de' suoi commentatori (1).

Averulino, più noto col nome di Antonio Filarete, non avea la pretesa di dare un completo trattato di architettura, come altri aveano dato prima di lui (2). Non tanto alla estetica, quanto alla poesia della propria arte, studiavasi iniziare i lettori. E l'architettura era a suo vedere l'arte cristiana per eccellenza, sicchè impresse al suo lavoro un carattere religioso, elevato, originale che lo differenzia radicalmente dai trattati scientifici pubblicati in appresso.

L'autore proponesi un grave problema, l'edificazione di una città cristiana, il che non vuol dire solo la regolare sovrapposizione delle pietre e l'ordine simmetrico degli edifici; egli subordina la costruzione materiale alla costruzione religiosa e morale, e ha sempre davanti al pensiero il versetto del Salmista: *Nisi Dominus ædificaverit domum* (3). Posciachè si riunirono e si disposero i materiali che formano come il corpo della città, bisogna darle un'anima

(1) Questo trattato d'Averulino sull'architettura trovasi presso il marchese Trivulzio a Milano. Credo ne esista un altro esemplare nella Magliabecchiana di Firenze.

(2) *Haud ignorans in latina lingua multos esse autores qui de architectura docte copioseque scripserunt.*

(3) *Cum Pontifice maximo decernenda supplicatio, quia nihil sine divino numine faustum est.*

e gli organi propri ai bisogni spirituali e intellettuali de' suoi abitanti; conviensi sviluppare e coltivare in quest'ultimi il senso del vero, del buono, del bello, e coadjuvare all'educazione estetica coll'educazione storica, dando ai grandi uomini e alle grandi cose dell'antichità il posto dovuto, anche nelle memorie dei popoli cristiani.

Dopo aver tracciato i limiti della città e il disegno delle fortificazioni, il primo dovere del fondatore e dell'architetto, sarebbe di costrurre un tempio in forma di croce, con una cupola ed interne decorazioni sul genere di quelle che splendevano allora sulla vôlta della chiesa di san Marco di Venezia; ma questo tempio dev'essere creato, come l'uomo ideale, per la perpetuità, per la bellezza, per l'utilità (1). In seguito l'autore diviene a minuziosi particolari sulle colonne e i loro capitelli; sulla formazione geometrica dell'ogiva, alla quale preferisce l'arco pieno (2); sui mosaici e i soggetti che dovranno rappresentare, sulla costruzione e gli ornamenti dell'altare e del tabernacolo, che dovrà fermare tutti gli sguardi per la preziosità delle pietre e la perfezione del lavoro; sulle porte di bronzo che converrebbe dar ad eseguire a Donatello ed a Lorenzo Ghiberti, e sulle torri da construirsi agli angoli inferiori della chiesa.

Dopo la casa di Dio succede, nell'ordine delle necessità sociali, la casa del principe di grandezza e magnificenza minore, ma più ricca in pitture di tutti i generi, religioso, simbolico, allegorico ed istorico; giacchè quegli che l'abita deve trovare dappertutto insegnamenti che si riferiscano a'suoi doveri verso Dio, verso i popoli, verso sè stesso. Vi sarà un portico per la storia sacra, un portico per la storia profana, e sulle mura del triclinio figurerassi da un lato le vittorie di Alessandro, dall'altro quelle di Cesare. L'autore vuole che si chiami, pei mosaici, Marino da Murano, e per le pitture, il monaco Lippi, Pietro della Francesca, Cosimo di Ferrara, Vincenzo di Brescia, Desiderio, Cristoforo e Geremia di Cremona (3); e deplora la morte recente dei massimi pittori del secolo, del Masaccio, del Masolino, di Domenico Veneziano, di Piselli, di Berto, annegatosi nel

(1) *Ædificium tria sicut homo habere debet, perpetuum, pulchrum, utile.* Lib. VII.

(2) Dopo aver parlato a lungo dell'ogiva, aggiunge: *Hæc dixi, non ut horum usum approbarem.* Lib. VIII.

(3) Non si dimentichi che l'opuscolo venne scritto fra il 1450 e il 1460.

Po, ed anche di Giovanni di Bruges e di Roger, suo discepolo.

Ma non basta che il principe si renda familiare, col mezzo dell'arte, le grandi memorie storiche; occorre che abbia continuo sott'occhi le varie forme che può rivestire l'eroismo cristiano nella sua lotta ad oltranza colle malvagie passioni dell'anima. E quindi presso la residenza reale verranno costrutte le chiese in onore di san Francesco, san Domenico, sant'Agostino, san Benedetto, un convento di Carmelitani, ed in ispecie una casa di suore di santa Chiara. La chiesa di san Benedetto non avrà che una sola navata, colla cupola sopra l'altar maggiore, ove soltanto offrirassi il Santo Sacrifizio.

Vengono in seguito curiosi particolari sugli ospizii che devono pur essere costrutti in forma di croce (1), sul palagio di un patrizio, che dev'essere un edificio quadrato, con torre della stessa forma ai quattro angoli, sulla costruzione di un circo, di un porto, di un anfiteatro, di un ponte (2), di una casa di correzione mediante la quale vorrebbe togliere la pena di morte (3), finalmente d'un ginnasio per l'educazione della gioventù. Qui l'architetto diviene moralista, ed anche moralista severo in ciò che concerne l'adempimento de' doveri religiosi così quotidiani come settimanali; la preghiera, il digiuno, la periodica frequentazione dei sacramenti (4), sono, a veder suo, la base della disciplina interiore, a cui si subordina l'insegnamento delle scienze e delle arti. In quanto all'educazione delle fanciulle, egli la limita d'assai rispetto alla coltura della mente; bisogna ch'esse apprendano a cucire, filare, tessere e ricamare, che sieno vestite di verde e rechino a guisa di simbolo, sulla manica diritta del loro abito, un rinoceronte addormentato nel mezzo d'una corona d'olivo.

Tuttavia la muraglia di cinta che si è tracciata attorno alla città, non basta per proteggerla contro i pericoli esterni, *nisi Dominus custodierit civitatem.* Oltre le fortifica-

(1) Vuole che al principio della scala siavi una pittura che rappresenti l'Annunciazione.

(2) Il ponte che propose a modello è quello del castel Sant'Angelo.

(3) *Capitales homines, si capitali supplicio mulctentur, nihil ultra in corpore patiuntur: si in hac miseria vivant, multas quotidie mortes subeunt, et ad publicum usum aliquid operantur.* Lib. XX.

(4) *Ibid.*, cap. 17.

zioni principali, bisogna che la città abbia dei posti avanzati, delle sentinelle che veglino quando gli altri dormono, e che assicurino la salute comune mediante la più irresistibile di tutte le armi, la preghiera. Saranno dunque dei santi eremiti che faranno la guardia al di fuori. La regina che scoperse a caso il ricovero d'uno di questi pii solitarii, gli lascia la scelta del santo, in onore del quale farà murare un tempio; questi accenna san Girolamo. Un altro, il cui incontro è accompagnato da circostanze romantiche, vide tosto elevarsi nella sua solitudine una basilica consecrata a san Benedetto ed ornata di pitture, i cui soggetti sono tratti dall'Antico Testamento, mentre quelle dei chiostri e dei portici rappresentano episodii della vita de' padri del deserto; e *nessuno pasceva i suoi sguardi senza provarne un mirabile diletto.*

Tutti questi sviamenti fantastici dai quali l'autore si lascia travolgere, non voglionsi giudicare dal punto di vista della scienza moderna, quasi sempre avversa al lato simbolico dell'arte. Gli architetti, che si denominavano nel medio evo *Magistri de lapidibus vivis,* non debbono andar soggetti alla giurisdizione di quelli che si potrebbero denominare oggidì *Magistri de lapidibus mortuis;* poichè, con tutte le loro fredde imitazioni e i loro cumuli simmetrici, questi ultimi non giungono a creare che corpi, mentre i primi, nel costrurre un edificio qualunque, sapevano creare un corpo ed un'anima. Ma questa scienza derivava specialmente dall'inspirazione religiosa, e ad essa l'autore fa allusione quando parla del libro d'oro, in cui trovasi la soluzione di tutti i problemi relativi all'arte sua, come pure l'enumerazione dei doveri imposti all'architetto, doveri fra cui figurano lo studio della filosofia e della storia, e soprattutto la carità. Che se troviamo la forma dell'opera poco appropriata alla materia che vi si tratta, bisogna richiamarsi le digressioni ben altramente fantastiche del libro che compose in quel torno Fra Francesco Colonna, più noto col nome di Polifilo. Nel suo romanzo d'architettura, che è ad un tempo una storia d'amore, ma d'un amore purificato da prima dall'entusiasmo dell'arte, indi da quello del sacrifizio (1), vi ha delle osservazioni giustissime

(1) In occasione della peste che infestò Venezia nel 1464, Polia (così si chiama l'eroina di questa storia) fece un voto che non volle rompere mai. Di sua parte, Polifilo entrò nel convento di san Gianipolo, a Venezia, ove scrisse l'opera sua, che venne in luce nel 1499.

ed originali sui monumenti della classica antichità, e delle pagine di sdegno eloquente contro i barbari che li calpestarono; ma tutto ciò trovasi talmente commisto alle effusioni della sua felicità, ed ora a quelle della sua disperazione, che è difficile cavarne i risultati positivi che si riferiscono ai progressi della scienza; nulladimeno l'opera sua, stampata sullo scorcio del secolo XV e tradotta anche in lingua francese, gode pur al presente d'una certa autorità archeologica, non invalidata dalle digressioni romantiche di cui è piena. Se Averulino ha sortito minore rinomanza, e se il suo manoscritto giace da quattro secoli sepolto nella polvere delle biblioteche, si è perchè ritragge lo spirito del medio evo assai più che lo spirito del Rinascimento, e perchè le generazioni che gli successero, avvisarono ch'ei non si fosse abbastanza curvato davanti la veneranda antichità.

Tal sorte corse la prima opera teorica che comparve in Italia sull'architettura; la pittura non doveva avere la sua che un secolo appresso.

Le scuole di Firenze e di Venezia aveano già il riassunto didattico de' propri principii, allorchè Lomazzo pubblicò quello della scuola milanese. Quest'ultima essendosi mantenuta indipendente fra tante crisi, non avendo sacrificato agli idoli pagani, innanzi a' quali tanti artisti allora si prosternavano, doveva avere un' estetica ben superiore all' estetica delle altre scuole; e aggiungasi che a quell'epoca era difficile rinvenire uno scrittore, che riunisse allo stesso grado le volute attitudini a compire una siffatta opera. Discepolo di Gaudenzio Ferrari e giudice non meno buono di sè stesso e delle opere proprie, raccoglitore infaticabile di documenti e di quadri fino a possederne sei mila, partì inegualmente la sua esistenza fra la pratica dell'arte (1) e gli studii teorici o storici che vi si riferiscono, nei quali comprendevansi gli autori antichi e moderni, sacri e profani, senza parlare dei pellegrinaggi artistici che fece alle principali città d'Italia, per correggere od affermare le proprie idee comparandole ai fatti. Estendendo così l'ámbito delle proprie osservazioni, non dimise per nulla della severità delle proprie dottrine, e nulla perdette in fermezza e purità di principii.

(1) Le migliori opere di Lomazzo sono lè sue pitture a fresco nella chiesa di Tradate presso Milano. La sua vita artistica fu breve, poichè divenne cieco all'età di 33 anni.

La pittura per lui è un sacerdozio, una missione santa, che ha la sua iniziazione e consacrazione speciale. « Maggior lode, egli afferma, non si può dare alla pittura che dire che Cristo stesso la usò, facendo il ritratto del suo volto in un velo di santa Veronica vergine, e lasciando nel lenzuolo un'immagine di tutto il suo corpo, che ora si ritrova presso al serenissimo duca di Savoja (1). » Così, accostandosi al proprio lavoro, era talmente compreso della sua importanza e delle sue difficoltà che scriveva: « E se bene ella è arte così difficile e recondita, che non è spirito alcuno al mondo, che pensando a trattar di lei, non resti confuso e atterrito, nondimeno io non ho dubitato di pormi a quest'impresa, confidandomi in Dio, che mosso dalle preghiere da me portegli con umile ed acceso affetto, riempirà della sua grazia il mio difetto, sì che in qualche parte potrò adombrare e colorare questo disegno (2). »

« Lode e privilegio massimo della pittura, dice Lomazzo, è di rappresentare Iddio con tutta la gloria sua, gli angeli, i santi e i miracoli da loro operati (3). » È questa la sua sfera sublime e gloriosa. «Ma le inspirazioni sovrannaturali che vi attinge, non devono essere rivestite in modo indegno ed arbitrario. Per raggiungere il bello nelle proprie opere l'artista deve sollevarsi alla fonte perenne del sommo bello che è Dio, il quale risplende in tre specchi gerarchicamente disposti, l'angelo, l'anima e il corpo, in guisa che la bellezza corporea medesima, presa dal suo vero lato « non è altro che un certo atto, vivacità e grazia che in lui risplende per l'influsso della sua idea, il quale non discende nella materia se non è attissimamente preparata (4). » E tale preparazione del corpo vivente si ottiene coll'educazione, cioè disciplinando tutte le facoltà che concorrono alla creazione di un'opera d'arte.

« Le quali cose non si possono speculare e sapere senza grandissimo studio che si faccia nei libri della Sacra Scrittura (5) », di cui è impossibile rappresentare alcun episodio o

(1) *Idea del tempio della pittura*, cap. 6.
(2) *Ibid.*, cap. 1. Lomazzo divenne cieco nel 1571. Il suo *Trattato della pittura* fu dato a luce nel 1564 e l'*Idea del tempio della pittura* nel 1584.
(3) *Ibid.*, cap. 6.
(4) *Ibid.*, cap. 26.
(5) *Ibid.*, cap. 25.

mistero senza averlo prima letto e meditato. Quando l'intelligenza e la memoria lo han fatto proprio, l'autore vuol ancora che l'anima se ne compenetri e se ne nutra, ed estende a tutti i cristiani il consiglio di aver sempre davanti una qualche rappresentazione del dramma doloroso della Passione, per frenare gli stimoli della concupiscenza, i quali non impediscono meno gli slanci verso il bello che quelli verso il buono ed il vero. Alle quali preliminari avvertenze aggiunge « che il pittore non dia mai di piglio al pennello se non quando sente eccitarsi da un natural furore, il quale non è dubbio che così corra ne' pittori come ne' poeti; nè si astringa mai a farlo a' comandamenti altrui, perchè non è possibile che possa farsi alcun'opera lodevole a dispetto delle muse, le quali troppo si sdegnano d'essere mandate a vettura. »

E non vuol pure che l'artista si lasci andare all'imitazione servile. « Ammorbati da quella maledizione che confonde e leva le forze allo spirito, di tanti disegni e tipi ritrovati modernamente in Germania da Israel Metro, e in Italia da Andrea Mantegna; i quali sono propriamente una confusione degli animi nostri, i quali senza dubbio se fossero privi di questi esempli più sottilmente investigherebbero, e non risparmiando fatiche, produrrebbero da sè sempre alcuna bella invenzione secondo la natura del genio loro. Però loderò sempre colui, il quale prima che si accinga all'opera cerca di veder nell'idea tutto quello che vuol fare. Nè per altro stimo io che l'opere degli antichi fossero così meravigliose ed eccellenti (1); » il che lo conduce naturalmente a proscrivere l'ecclettismo ed ogni opera intrapresa senza ispirazione.

L'applicazione di tale precetto diveniva più interessante per lo studio e la riproduzione dei *caratteri,* ramo dell'arte coltivato con tanto amore e frutto ne' secoli migliori (2), ma allora venuto al manco, dacchè i caratteri mancavano agli artisti più che gli artisti ai caratteri. In una parola l'eroismo era quasi cancellato dalla storia contemporanea, e l'ideale concreto era difficilissimo a rinvenirsi. Così Lomazzo dispera della pittura *eroica,* mentre confida nella pittura *ascetica*, per la quale peculiarmente dettò le sue

(1) *Trattato della pittura*, lib. VI, cap. 64.

(2) Convien leggere il capitolo *Della forma degli Eroi*, *dei santi* e *de' filosofi*, ove l'autore passa in rassegna e contraddistingue molti degli eroi antichi e moderni.

due opere didattiche. Egli dice che il tempo di dipingere gli eroi temporali è passato, e il tempo di dipingere gli eroi spirituali non passerà mai, fino a tanto che gli artisti, che si consacreranno a sì devoto assunto, adempieranno a certe condizioni psicologiche ed estetiche. Egli esprime con una sola parola, *euritmia,* il complesso di tutti i pregi, che rendono perfetta la rappresentazione dei santi e delle sante, e de' soggetti pii in generale: « Meravigliosa cosa è, quanto questa *euritmia* e simmetria, cioè combinazione di bellezza e maestà, accresca negli animi nostri la pietà, la religione e la riverenza verso Dio ed i santi suoi, come si legge del Giove che scolpì Fidia in Elide, che tanto accrebbe in que' popoli la religione; cosa che avverrà tanto più in cristiani (1). »

Comunque sì formalmente proscriva l'arte pagana, durasi fatica a credere ch'egli non fosse inspirato dalla vista delle belle statue antiche nello scrivere il capitolo mirabile sulle passioni diverse dell'animo e le varie modificazioni che ne subisce il corpo umano. La è infine la medesima teoria secondo la quale Fidia e la sua scuola creò i capolavori greci. Ma Lomazzo si lascia ben dietro tutti gli autori pagani che trattarono questa materia, ove considera le virtù gentili, come l'innocenza, la modestia, il candore nei loro rapporti coll'arte. E qui egli affronta coraggiosamente il cattivo gusto del secolo, e non risparmia un biasimo severo allo stesso Michelangelo, sul cui giudizio diceva: « che non servò il decoro che conveniva a corpi di santi glorificati, quantunque errasse piuttosto in soverchia osservazione d'onestà che disonestà (2). » Rimprovera pure agli artisti contemporanei di compiacersi troppo in certi argomenti della sacra Scrittura, come Susanna e i due vecchioni, Loth e le sue figlie, David e Betsabea, Giuseppe e la moglie di Putifare, ecc, i quali risvegliano ne' riguardanti tutt'altro che devoti sentimenti, e trattando i quali l'arte declina al più vile dei mestieri (3).

Sommamente lo disgustava altresì quel vedere la donna rappresentata come semplice oggetto di sensuali piaceri, e quasi emblema insolente del pesante fardello che il forte mette arbitrariamente sulle spalle del debole, posta sulle

(1) *Trattato*, lib. I, cap. 2.
(2) Lib. VI, cap. 28.
(3) Lib. VI, cap. 35.

facciate degli edifizii a guisa di cariatide (1). Nè cessava di raccomandare la decenza ed anche una certa non so quale timorosa venerazione a chiunque si facesse a dipingere sante ed eroine cristiane (2). Da ciò si riconosce che i quadri incantevoli di Luini erano presenti al pensiero del Lomazzo quando scriveva la sua opera didattica. Stupendo il capitolo sulla ingenuità dei bambini, capitolo che respira una poesia ed una freschezza tutta primaverile, e che non poteva uscire se non da una fantasia capace delle più soavi e più delicate impressioni, quali dovette provare Lomazzo davanti al tema favorito della scuola milanese: il bambino Gesù insieme a san Giovanni. Egli giunge sino a dichiarare, che senza cotale ornamento non possa darsi compita leggiadria in nessun'opera per quantunque eccellente (3).

Questa squisita cognizione del bello, frutto in lui di un buon criterio ajutato da sane tradizioni, non limitavasi alle opere di pittura; giacchè si vede dai severi giudizii che lascia di tanto in tanto cadere su certe malefatte dell'architettura contemporanea, che anche in quel campo la sua critica sarebbe stata non meno luminosa ed originale. Protestare contro la dispotica autorità di Vitruvio era un atto audace quanto adesso sarebbe il protestare contro la libertà di coscienza; ma non era tanto il coraggio difficile a trovarsi in allora; erano le idee coraggiose, indipendenti. Lomazzo fu tra' pochissimi privilegiati ed ebbe delle idee e dell'audacia. Egli appoggia il suo tentativo d'insurrezione sui monumenti superstiti della classica antichità, e vittoriosamente prova cogli archi di trionfo, col teatro di Marcello, col Panteon d'Agrippa, che gli architetti romani non seguirono sempre i precetti dati o raccolti da Vitruvio (4). Fra gli architetti moderni, quegli con cui l'aveva maggiormente si era Sebastiano Serlio, tutta creatura dell'Aretino, e uno de' suoi complici più attivi nel corrompimento delle idee estetiche del secolo. A Sebastiano Serlio, secondo Lomazzo, son dovute la confusione dei diversi ordini fra loro e tante altre strane fantasie, che distruggono ogni proporzione « la quale è così grata a vedere, e così dolce dimostratrice delle cose belle »; per il

(1) *Trattato*, lib. VI, cap. 45.
(2) Lib. VI, cap 35.
(3) Lib. VI, cap. 62.
(4) Lib. VI, cap. 45.

che si crede in diritto di dire che « Serlio ha fatto più mazzacani architetti che non ha peli in barba [1]. »

Il buon gusto di Lomazzo non era meno austero, nè le sue esigenze meno severe in materia di decorazione, ed i cinque capitoli ne' quali esamina successivamente come si abbiano a decorare i luoghi funebri, come i cimiteri e le tombe; i luoghi imponenti, come le corti di giustizia e i palazzi; i luoghi di piacere, come i teatri e i ginnasii, son trattati in guisa da provarci quanto egli studiasse l'architettura di tutti i paesi e di tutti i tempi [2]. In questa parte accessoria dell'architettura, come nelle principali, concede a Bramante la preminenza su tutti gli altri.

Con sì profonda superiorità di giudizio e di vedute non è men vero, che Lomazzo mancasse più d'una volta al suo soggetto, e pagasse egli pure il tributo al secolo in cui visse. Il suo sguardo, comunque abbracci un vasto e magnifico orizzonte, non poteva però diradare le nebbie dei pregiudizii dominanti che interponevansi fra esso e la luce. Per parlar prima de' suoi peccati d'ommissione, non è inconcepibile che con sì squisita cognizione del bello in tutti i rami dell'arte cristiana, e dopo averne contemplati i prodotti migliori nel corso de' suoi lunghi viaggi, non lasci sfuggire una sola parola d'ammirazione per le pitture mistiche della scuola umbra, alle quali crederebbesi, dalla lettura del suo trattato, fossero rivolte le sue maggiori simpatie? Il silenzio che conserva su vari artisti lombardi, i quali attinsero alla medesima sorgente, e la brevissima e noncurante menzione che fa di Ambrogio Borgognone e d'Albertino Piazza di Lodi, è ancor più difficile a comprendersi. Non vi sarebbe a spiegarlo che un passo della sua opera, ma anche esso abbastanza inesplicabile, ove dice che il medio evo fu come una tomba, in cui le arti rimasero sepolte per tutto il tempo che scorse da Costantino a Michelangelo o piuttosto a Bramante, l'artista prediletto di Lomazzo, che non manca mai di mettere a capo del Rinascimento [3].

Conosciuto questo punto di partenza, si immaginano facilmente gli errori cui dovette di conseguenza incor-

(1) *Trattato*, lib. VI, cap. 45.
(2) Lib. VI. cap. 21, 22, 23, 24, 25.
(3) *Idea del tempio della pittura*, cap. 4.

rere. La scienza del disegno muscolare sarà per lui un massimo merito; i contorni decisi e spiccati gli faranno benedire la mano che li tracciò; le opere di Camillo Boccacini formeranno uno de' maggiori ornamenti della città di Cremona (1), ed Aurelio Luini si avrà un medesimo posto col padre Bernardino, avendo posseduta eccellentemente la scienza anatomica, che quasi allora teneva luogo del genio per chi vi si dedicasse esclusivamente (2).

Quanto a Michelangelo è inutile soggiungere ch'era per Lomazzo un oggetto di adorazione, e che si prostrava davanti a tutte le sue opere, non eccettuato il *Giudizio finale*, che ammira tuttavia un po' meno delle altre. Nel suo *Tempio della pittura,* ove ha assegnato a quegli che considera come i grandi maestri della pittura, i varii gradi di merito, mette Michelangelo in cima a tutti, e gli dà per attributo il *dragone* e per carattere distintivo l'*impassibile contemplazione*. Dopo di lui viene Gaudenzio Ferrari, che si sarebbe meravigliati di veder collocato sì alto, ove l'autore non ne fosse stato il prediletto discepolo: egli ha per attributo l'*aquila*, e per carattere distintivo la *maestà*.

Il terzo posto è occupato da Polidoro di Caravaggio, il più audace pittore della scuola romana, il cui emblema, il cavallo, concorda pienamente colla sua maniera. La maniera di Leonardo, come eminentemente maestosa, avrà per attributo il *leone,* e il suo merito speciale sarà la *scienza dei lumi e delle ombre* (3). Raffaello, il pittore della grazia per eccellenza, avrà per attributo l'*uomo;* il *prudente* e *sagace* Mantegna avrà il *serpente*, e il *saggio* Tiziano il *bue* (4).

La quale classificazione non meno singolare che ingegnosa, mostra abbastanza che Lomazzo partecipava alla generale ammirazione per la maniera da Michelangelo introdotta, e da'suoi imitatori così deplorabilmente abusata. E questa deferenza all' opinione dominante lungi dallo sminuire la pratica utilità dell'opera, la rende, sotto certo rispetto, più istruttiva, e le medesime contraddizioni, studiandone le origini, ci addentrano maggiormente nella cognizione del vero bello.

(1) Le chiese di Cremona sono grandemente celebrate per le opere di Camillo Boccaccino!

(2) *Idea*. cap. 38.

(3) Questo carattere è improprio.

(4) *Idea*, cap. 17.

Ma non comprenderebbonsi le idee del Lomazzo disgiungendole dal grande movimento religioso in cui svilupparonsi, e che in Lombardia ebbe un influsso potente. Tutti i cristiani conoscono il nome di san Carlo Borromeo, e la più parte avrà inteso dire qualche cosa delle riforme ch'egli introdusse nell'educazione del clero e nella disciplina ecclesiastica; ma si ignorano comunemente i particolari dell'eroica lotta ch'egli sostenne, durante il suo episcopato, contro tutti i corruttori del suo gregge, non lasciandosi atterrire nè dalla popolarità degli uni, nè dalla potenza degli altri, non risparmiando gli stessi ministri del santuario (1). Dovevasi tutto rigenerare: i costumi, il culto, l'insegnamento pubblico, specialmente l'insegnamento elementare, avvelenato alla sua sorgente da maestri, le cui credenze erano soventi più che sospette. Fu san Carlo che ebbe primo l'idea d'imporre all'insegnamento una professione di fede ortodossa, e di sottomettere la stampa e il commercio librario ad una rigorosa sorveglianza (2). Non solo egli trovò poco appoggio nella potenza straniera che dominava la Lombardia, ma ebbe anzi più di una volta a difendere contro di essa i diritti sconosciuti della propria giurisdizione e la dignità episcopale oltraggiata fino all'insulto. Un servile senato, timido e vigliacco, strumento di ogni misura oppressiva, rispondeva ai lagni dell'arcivescovo col dar la corda a' suoi inviati. Altri vi rispondevano a colpi di pugnale, finchè si attentò alla sua stessa persona; ma i complici dell'assassinio vennero condannati sulla piazza di santo Stefano. Il pensiero del delitto e la speranza dell'impunità era venuto loro alla pubblicazione di un editto fulminante lanciato dal governatore Albuquerque contro i violatori degli abusivamente chiamati *diritti reali,* e lo spavento del clero fu tale che l'arcivescovo non potè trovare un solo segretario onde stendere il suo anatema. Ma i più pericolosi e più accaniti de' suoi avversarii erano i monaci che reluttavano alla sua riforma, come i Benedettini di Arona, i Francescani dell'Osservanza, e soprattutto gli *Umiliati* che ordirono persino delle trame alla sua vita.

Se l'arte avesse pigliata a Milano un incammino come in altre città italiane, non sarebbe stata meno energicamente

(1) Vedi nella vita di *san Carlo Borromeo*, scritta in latino da un contemporaneo, incredibili particolari sulla immoralità del clero. Lib. I, cap. 1.
(2) *Ibid*, lib. II, cap. 6.

repressa della letteratura; ma i discepoli di Leonardo si tennero così lontani dai cattivi influssi delle altre scuole (1), che il vigilante pastore non ebbe nulla da correggere o migliorare per questo lato, e quando il nipote di san Carlo, il cardinale Federico Borromeo gli successe, giovane ancora, nella dignità arcivescovile, sì forte amore lo prese per le opere degli artisti milanesi, per la loro memoria, le loro tradizioni, che gli venne in pensiero d'istituire una specie di Accademia, unicamente intesa a rinnovellare la scuola lombarda.

Solo la memoria recente delle virtù del suo predecessore e suo zio avrebbe bastato a far salutare con unanimi acclamazioni l'avvenimento di Federico Borromeo; possedeva in sè stesso tutte le qualità atte ad eccitare e nutrire l'entusiasmo e l'amore del suo gregge. Il romanzo, che ottenne la più meritata popolarità fra quanti ne comparvero nel secolo XIX, ha già resa familiare questa dolce e imponente figura, stupenda unione di virtù forti e gentili. pastore infaticabile nel ricondurre all'ovile le pecorelle smarrite, apparizione veramente provvidenziale fra le terribili calamità che spopolarono quasi Milano. Ma quel romanzo ove l'eroismo della carità assume proporzioni sovrumane, e ci mette sì addentro nel cuore e nell'indole dell'eroe, non ne rivela nullameno intero il carattere. Federico Borromeo, mercè un privilegio rado accordato alle anime più belle, poteva contemporaneamente consacrarsi al culto del vero, del buono e del bello, e comunque un poco forviato dal cattivo gusto dell'epoca, specialmente durante il suo soggiorno a Roma ed a Bologna, le sue nozioni estetiche ritrassero di tutta l'onestà e il candore del suo pensiero. Se ebbe qualche torto fu quello di troppo inchinarsi alle opinioni dominanti, e di aver allogato lavori ad artisti come Pellegrino Tibaldi e Procaccini (2), che disonoravano le chiese di dentro e di fuori. Ma purchè seguisse le innate inspirazioni, il suo criterio non poteva essere più giusto. Egli medesimo depose i suoi intimi pen-

(1) È chiaro che qui non si parla che della pittura immorale; poichè san Carlo Borromeo non si tenne sempre incolume del cattivo gusto; testimonio la facciata del Duomo milanese.

(2) Fu san Carlo Borromeo che incaricò Pellegrino Tibaldi di fare i disegni per la facciata del Duomo di Milano. Ma quell'artista fu invitato a Madrid prima d'averli eseguiti.

sieri, su questo interessante argomento in un opuscolo, che lasciò quasi in testamento alla biblioteca Ambrosiana da lui fondata. Dal quale si riconosce ch'egli ebbe a cuore la rigenerazione e la preservazione dell'arte, come la rigenerazione degli stati lo era stata a san Carlo; egli moveva appello al suo clero, affinchè lo ajutasse in quell'opera (1); ed a confortare i precetti coll'esempio, formava una collezione in cui non erano ammessi che quadri i quali potessero giovare e all'educazione estetica e all'educazione religiosa de' fedeli. Vi si riconosce pure che i suoi pittori prediletti sono Leonardo e Luini, con questo che ha più ammirazione per il primo, più simpatia per il secondo. Di Leonardo non fece trar copia che della grande pittura, già in rovina, del refettorio dei Domenicani (2); ma invece moltiplicò nella sua galleria le copie degli affreschi di Luini, che s'andavano smarrendo (3), e non risparmiò nè spese, nè ricerche per procacciarsi vuoi quadri autentici del grande artista, vuoi quadri misti, a cui cioè non avea posto mano che dopo Leonardo. La scuola fiorentina non è rappresentata che da uno o due disegni di Michelangelo, la scuola umbra da una grande composizione del Perugino e da qualche copia di Raffaello, fra cui la più notevole una divinità mitologica trasformata in una Maddalena, processo singolare che si era adoperato egualmente per l'Ercole del palazzo Chigi, trasformato in san Matteo. Le famose Sibille della chiesa *della Pace* a Roma erano state copiate e messe a fianco delle due Sibille del Luini, la cui inferiorità, quanto a grandiosità di disegno, è compensata da una purità di espressione che meglio rispondeva ai principii artistico religiosi del cardinale. Egli stesso ne dice che quel che costituisce l'eccellenza e la bellezza di queste pitture non è se non l'eleganza e la castità che quasi tramandano per tale intima combinazione, che un artista non conoscerà mai finchè non distinguerà bene il divario che passa tra la bellezza divina e la umana (4).

(1) *Extrema talium rerum imperitia ecclesiastico homini indecora esset.* Musæum Cardinalis Fred. Borromei. In-fol.

(2) *Jam dilapso et penitus amisso Leonardi opere...* Ciò accadde sullo scorcio del XVI secolo.

(3) Exempla Luini operum, quæ cum jam vetustate dilaberentur exciderentque tectoriis, exprimenda curavimus.

(4) Optimum earum pulcherrimumque illud est quod elegantia formæ lasciviam excludit, ignota nostris fortasse pictoribus arte quia *divinæ humanæque pulchritudinis discrimen ignorant.*

Queste parole, uscite dalla penna d'un principe della Chiesa, iniziato ai misteri intellettuali del suo secolo, erano come l'eco estremo di quell'estetico idealismo, che gli artisti dell'evo medio raggiunsero senza formule, senza precetti, e innanzi a cui il genio di Raffaello e di Leonardo rispettosamente si chinava. Le nuove scuole (se pur l'ecclettismo merita il nome di scuola) vennero man mano nella falsa convinzione, che la grandezza e l'esagerazione potessero tener luogo dell'idea, e l'arte religiosa, emancipata da ogni regola, sciolta da ogni freno, divenne una sorgente di scandali ed una ragione di disgusti per le anime tutte rimase fedeli al culto del vero bello. L'ideale poetico era morto col Tasso, suo ultimo rappresentante in Italia; l'ideale filosofico mancava poco a poco davanti le conquiste della scienza; l'ideale estetico era respinto come una vanità, rinnegato come una chimera; non rimaneva più che l'ideale ascetico, che dovea essere non solo rinnegato alla sua volta, ma proscritto come un ostacolo ai progressi dell'intelligenza e al benessere della specie umana. E nullameno solo da esso veniva ancora, negli anni della decadenza, qualche raggio di luce; ma vi ha de' tempi in cui si può esclamare; che *la luce splende nelle tenebre, e che le tenebre non comprendono la luce.*

FINE.

NOTE DEL TRADUTTORE

SCHIARIMENTI SULLA VITA E LE OPERE DI LEONARDO

(*V. capitolo II*).

Il Rio considerando nella vita di Leonardo più che altro il pensiero artistico nel suo progressivo sviluppo, tacque moltissimi particolari, senza i quali, a parer nostro, la figura del grande artista rimane incompleta ed incerta. Noi procacceremo di riempiere le lacune, affinchè s' abbia intera la conoscenza dell'uomo, cui è dedicato il presente libro.

Leonardo da Vinci che fu artista e tutto, nacque a Vinci castello della Val d'Arno, ora non più che rovine presso il lago di Fucecchio, da un buon notajo della repubblica. Non ebbe amore di madre che guidasse la sua giovinezza, ma ebbe l'amore dell'arte, della scienza, quella febbrile e nervosa curiosità, che prende i caratteri dell'incostanza, quando vuol saper tutto, e s'affretta e s' agita, non si riposa mai. Leonardo si mostrò da giovane quel che sarebbe stato, e sarebbe stato ogni cosa.

Dal giorno, che messo a studio presso Andrea del Verocchio, collaborò a quel suo quadro del Giovanni Battista che battezza Gesù, e vi fece dentro un angelo così grazioso, che il maestro non osò ritoccarlo, e scoraggiato, dicesi, che un giovinetto lo superasse, abbandonò l'arte e il pennello, da quel giorno (aveva sedici anni) Leonardo acquistò la coscienza del proprio genio, rivelossi a sè stesso.

E si diede tutto allo studio della natura. Lo si vide percorrere Firenze e i suoi dintorni per disegnare le più belle teste che incontrava. Non contento di raccogliere i modelli del bello e del brutto, sorprendeva le fuggitive espressioni degli affetti e delle idee sulle persone, e osservava i caratteri dietro i volti, lo spirito oltre la materia. Spesso invitava a pranzo i suoi conoscenti dalle teste più espressive, e produceva su di loro tutti que'sentimenti di piacere e di dolore, di gioja o di paura, di serenità o di contrazione, che egli amava riconoscere nell'espressione della loro fisonomia.

Ma egli non faceva già degli studii regolari. Il suo genio dalle cento attitudini avea bisogno di lavori molteplici. Ora disegnava,

ora modellava, ora dipingeva. Nè dimenticavasi la meccanica e le matematiche. Mentre i suoi compagni racchiudevansi in uno stretto orizzonte, egli voleva dominare dall'alto più mondi e più cieli.

Oltre la famosa testa della Medusa dal Rio accennata, ne dipinse in quegli anni un'altra, che è appunto la rotella ch'egli lamenta perduta, e il cui processo di esecuzione accenna già nel giovane artista l'istinto del naturalismo. Suo padre lo pregò di dipingergli uno scudo di legno e Leonardo primamente raddrizzò lo scudo al fuoco, poi lo rese netto, indi lo intonacò di bianco. Allora ragunò nel suo studio, chiuso a tutti, una moltitudine di serpentelli, di lucerte, di pipistrelli, di rospi, di grilli, di locuste e farfalloni, e da tutti que' rettili immondi tolse il modello per comporre un mostro, che uscendo d'una roccia, saettava fuoco dagli occhi, dalla bocca e dalle narici. Era la Medusa copiata dalla natura. Soddisfatto dell'opera sua, collocò lo scudo in un punto favorevole per la luce, lo circondò di musco e di fronde, chiamò suo padre e glielo fece vedere. Mastro Pietro, così chiamavasi, cacciò un grido di paura e fuggì atterrito. Quella Medusa fu poi venduta a cento ducati a de' mercanti, che la rivendettero per trecento scudi a Lodovico, e non se ne sa altro.

A ventinove anni egli era il più dotto pittore dell'epoca, e oltre a ciò geometra, fisico, anatomico, chimico, meccanico, idraulico, architetto, ingegnere, e quasi non bastasse, sapeva danzare con grazia, maneggiava la spada in guisa da scriverne un trattato con disegni, non era cavallo che non domasse, improvvisava, cantava, s'accompagnava colla lira. Tanto era profondo nelle scienze chimiche, le quali aveano allora nell'ignoranza generale il nome ed il potere dell' alchimia, che divertivasi talvolta a spandere odori d'improvviso, mediante gas preparati, tal altra portando piegato nella sua tasca un immenso budello, lo riempiva d'aria, e slanciandolo, gli astanti si trovavano presi e avvolti dagli innumerevoli giri di questo canale semifluido, donde non potevano spigliarsi; e spesso la seggiola, sulla quale sedeva senza sospetto un critico impertinente, si metteva da sè solo a trottar via dalla camera con grande sgomento di colui che si trovava esser giuoco dell'inattesa locomotiva. Rinnovava il miracolo del greco Archita co' suoi uccelli artificiali. Mediante i suoi congegni meccanici proponeva di trasportare di sito il battistero di san Giovanni senza ruinarlo, e mediante le sue cognizioni idrauliche offriva d'incanalar l'Arno da Firenze a Pisa.

L'*Adorazione dei Magi*, che il Rio ricorda di volo, non è già un' opera giovanile, ma una de' principali suoi lavori, rimasto però incompiuto. Il Cristo è di una divina bellezza; la Vergine esprime tutto il suo orgoglio e la sua felicità di madre; san Giuseppe è un vero tipo evangelico; i re magi hanno confusa sul volto la maestà e l'adorazione.

Intanto la fama di Leonardo spandevasi, e Lodovico il Moro lo chiamava a Milano. Allora Leonardo indirizzavagli la lettera

che noi riproduciamo qui, perchè è quasi il sommario della sua intelligenza, il prospetto di quanto egli credevasi capace di fare:

Havendo Sor mio Ill. visto et considerato oramai ad sufficientia le prove di tutti quelli che si reputano maestri et compositori d'instrumenti bellici; et che le inventione et operatione de dicti instrumenti non sono niente alieni dal comune uso: mi exforsero non derogando a nessuno altro, farmi intendere da Vostra Excellentia: aprendo a quelli li secreti miei: et appresso offerendoli ad ogni suo piacimento in tempi opportuni speraro cum effecto circha tutte quelle cose, che sub brevità in presente saranno qui di sotto notate.

1. *Ho modo di far punti* (ponti) *leggerissimi et acti ad portare facilissimamente et cum quelli seguire et alcuna volta fuggire li inimici; et altri securi et inoffensibili da fuoco et battaglia: facili et commodi da levare et ponere. Et modi de ardere et disfare quelli de linimici.*

2. *So in la obsidione de una terra toglier via laqua de' fossi et fare infiniti pontighatti a scale ed altri instrumenti pertinenti ad dicta expeditione.*

3. *Item se per altezza de argine o per fortezza de loco et di sito non si pottesse in la obsidione de una terra usare lofficio delle bombarde: ho modo di ruinare ogni roccia o altra fortezza se già non fusse fondata sul saxo.*

4. *Ho anchora modi de bombarde commodissime et facili ad portare: et cum quelle buttare minuti di tempesta: et cum el fumo de quella dando grande spavento al inimico cum grave suo danno et confusione.*

5. *Item ho modi per cave et vie strette e distorte facte senza alcuno strepito per venire ad uno certo . . . . che bisognasse passare sotto fossi o alcuno fiume.*

6. *Item fatio carri coperti sicuri ed inoffensibili; e quali entrando intra ne linimici cum sue artiglierie; non è si grande multitudine di gente darme che non rompessino: et dietro a questi poteranno seguire fanterie assai inlesi e senza alchuno impedimento.*

7. *Item occorrendo di bisogno farò bombarde mortari et passavolanti di bellissime e utili forme fora del comune uso.*

8. *Dove mancassi le operazione delle bombarde componerò briccole, mangani, trabuchi et altri instrumenti di mirabile efficacia et fora del usato: et in somma secondo la varietà de' casi componerò varie et infinite cose da offendere.*

9. *Et quando accadesse essere in mare ho modi de' molti instrumenti actissimi da offendere et defendere: et navili che faranno resistentia al trarre de omni grossissima bombarda: et polveri o fumi.*

10. *In tempo di pace credo satisfare benissimo a paragoni de omni altro in architettura in composizione di edifici et publici et privati: et in conducere aqua ila uno loco ad un altro.*

Item conducerò in sculptura de marmore di bronzo et di terra: similiter in pictura ciò che si possa fare ad paragone de omni altro et sia chi vole.

Ancora si poterà dare opera al cavallo di bronzo che sarà gloria immortale et eterno onore della felice memoria del Signore vostro Padre, et de la inclyta Casa Sforzesca.

Et se alchune de le sopra dicte cose at alcuno paressino impossibili et infactibili me ne offero paratissimo ad farne experimento in el vostro parco, o in qual loco piaccerà a Vostra Excellentia ad la quale umilmente quanto più posso me raccomando etc.

Leonardo, preceduto da una grandissima aspettazione, venne a Milano circa il 1486, e il duca lo accolse assai benignamente e gli domandò subito un quadro d'altare, *la nascita di nostro Signore,* che terminato donò all'imperatore. Questo fu il primo lavoro di Leonardo a Milano.

Vasari ci dice che il duca sentiva assai volentieri a suonare la lira, perchè la suonava anche egli, e che Leonardo portò seco una lira d' argento massiccio ch'egli aveva fabbricata, di forma somigliante alla testa di un cavallo, forma bizzarra, ma capace di rendere i suoni più acuti e più metallici. Inventava pure un altro strumento, l' arcimballo, di cui non ci rimane memoria alcuna.

Per l'Accademia da lui fondata sotto gli auspicii del duca, scriveva quelle note e quelle osservazioni, che vennero poi raccolte sotto il titolo di *Trattato di pittura,* e forse stendeva quell'altro *Trattato di prospettiva,* ora perduto, a cui il severo e mordace Cellini largisce molte lodi.

E in quegli anni scriveva pure, incredibile operosità, un trattato del movimento locale, uno della luce e dell'ombra, uno dei movimenti dell'uomo, un altro sul modo di servirsi d'ogni sorta d'armi così per offendere come per difendersi; faceva una raccolta di disegni per trenta mulini di forme ed usi differenti, e dettava lunghi discorsi sull'anatomia dell'uomo e del cavallo, fin sul volo degli uccelli, a cui pare non ristasse mai dal pensare; giacchè il margine de' suoi manoscritti è per lo più ricoperto di ali artificiali e meccaniche destinate a facilitare l'eterna e fantastica ricerca del volo dell'uomo. Una pur curiosa particolarità si è che egli scriveva sempre, a modo degli ebrei, da destra a sinistra.

Nè basta. Abbiamo ben altro a soggiungere:

Nel mentre disponeva le feste magnifiche per le nozze di Gian Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona, nel mentre apriva il canale della Martesana, svolgendo una nuova fonte di ricchezze in Lombardia, nel mentre introduceva a Milano l'incisione in legno ed in rame, nel mentre delineava sessanta carte per l'opera di fra Luca Paciola: *Della divina proporzione*, che Rio, non sappiamo con qual fondamento, attribuisce allo stesso Leonardo; e nel mentre ancora architettava per lo Sforza un magnifico pa-

lazzo, fra il pennello e la penna, la sesta e lo scalpello riusciva a colorire una Sacra Famiglia di lavoro squisito; i ritratti del duca, della moglie e dei figli, della Lucrezia Crivelli e della Cecilia Gallerani e altre opere assai, e quel che è più e che è unico, il supremo Cenacolo, innanzi al quale ogni elogio è inutile, ogni giudizio è profano. A proposito dei ritratti del duca, della moglie e dei figli, il Lomazzo dice: « Lodovico portava la zazzara lunga, sì che quasi gli copriva le ciglia, siccome dimostra il suo ritratto di mano del Vinci, nel refettorio delle Grazie di Milano, dove si vede anco il ritratto di Beatrice sua moglie, tutti due in ginocchioni coi figli avanti, ed un Cristo in croce dall'altra mano. »

Ritornando un poco indietro al *Trattato della pittura,* che il Rio sembra credere originale di Leonardo, esso non è che una compilazione fatta posteriormente sui suoi manoscritti, e se ne hanno tre edizioni, l'una di Parigi per cura del Dufresne (1651), l'altra di Milano per cura dell'Amoretti (1804) e la terza, che è la migliore, di Roma, tratta da un codice della biblioteca Vaticana per cura di Guglielmo Manzi (1817). Rubens giudicava questo preteso trattato una raccolta di luoghi comuni. Dicasi lo stesso del trattato d'idraulica edito a Bologna nel 1828, pur compilato, comunque più ordinatamente, sui frammenti leonardeschi.

La scrupolosità e incontentabilità di Leonardo si dimostrò specialmente nella *Cena.* Al pari di Michelangelo si preparava da sè medesimo i colori, ed ebbe l'idea sciagurata di dipingere l'affresco ad olio, secondo il nuovo metodo recatogli di Germania da Giovanni de Bruges; infatti l'olio che ammette ogni specie di ritocchi, era uno spediente mirabile per Leonardo, che proponevasi di continuo l'impossibile, cioè la perfezione. Oltre i colori, preparava anche l'intonaco. Ora se si vuol sapere in che modo procedesse generalmente ne' suoi quadri, e come in particolare nel suo capo lavoro, leggasi il brano seguente di G. B. Giraldi, estratto da un suo *Discorso sopra i romanzi.*

« Giova al poeta far quello che soleva fare Lionardo Vinci eccellentissimo dipintore. Questi qualora voleva dipingere qualche figura, considerava prima la sua qualità e la sua natura, cioè se doveva essa esser nobile o plebea, giojosa o severa, turbata o lieta, vecchia o giovane, irata o di animo tranquillo, buona o malvagia; e poi conosciuto l'esser suo, se n'andava ove egli sapeva che si ragunassero persone di tal qualità, e osservava diligentemente i lor visi, le lor maniere, gli abiti e i movimenti del corpo, e trovata cosa che gli paresse atta a quel far voleva, la riponeva collo stile al suo libriccino che sempre egli teneva a cintola. E fatto ciò molte volte e molte, poichè tanto raccolto egli aveva, quanto gli pareva bastare a quella immagine che egli voleva dipignere, si dava a formarla e la faceva riuscire maravigliosa. E posto che egli questo in ogni sua opera facesse, il fe' con ogni diligenza in quella tavola che egli dipinse in Milano nel convento dei frati Predicatori, nella quale è effigiato il Redentor nostro coi suoi discepoli che sono a mensa. Mi soleva dir

Messer Cristoforo padre, che fu uomo di acutissimo giudizio e di grandissimo discorso, quando del comporre egli meco ragionava (il che era sovente), che avendo il Vinci finita l'immagine di Cristo, di undici discepoli, egli aveva dipinto il corpo di Giuda solo infino alla testa nè più oltre procedeva. Laonde i frati di ciò si lamentavano col Duca, il quale per questa dipintura dava gran premio al Vinci. Il Duca intesa la querela dei frati, fece chiamare a sè Leonardo e gli disse, che si maravigliava che egli tanto prolungasse il fine di quella dipintura. Gli rispose il Vinci, che egli si maravigliava che sua Eccellenza di ciò si lamentasse, perchè non passava mai giorno che egli intorno non vi spendesse due ore intere. Acquietossi il Duca a queste parole, e tornando i frati a querelarsi della tardanza del Vinci, disse egli loro che n'aveva parlato con lui, e che gli aveva risposto che non era mai giorno ch' egli non spendesse intorno a quella tavola due ore. A cui dissero i frati: Signore, vi resta solo a fare la testa di Giuda, che tutte le altre immagini sono compite, e avuto rispetto al tempo ch'egli ha speso in far le altre teste, se vi lavorasse due ore di un giorno, come dice a vostra Eccellenza che fa, avrebbe omai compita tutta la tavola; è più d' un anno intero che non è stato a vederla, non che vi abbia messo mano. Allora il Duca adirato mandò a dimandare il Vinci, e con viso turbato gli disse: Che è questo che mi dicono questi frati? Tu mi dici che non passa mai giorno che tu non spenda due ore intorno alla tavola, ed essi mi dicono che è più d'un anno che tu non sei stato al lor convento. Il Vinci allora disse: Che sanno questi frati di dipingere? Dicono il vero che è gran tempo che io non sono ito là; ma non dicono già vero, negando che io non spendo ogni giorno almeno due ore intorno a quella immagine. E come può egli ciò essere, disse il Duca, se non ci vai? Allora il Vinci quasi ridendo rispose: Signore eccellentissimo, restami a far la testa di Giuda, il quale è stato quel gran traditore che voi sapete; e però merita essere dipinto con viso che a tanta sceleraggine si confaccia. E quantunque io ci avessi potuto aver molti tra quelli che mi accusano, che si sariano maravigliosamente assimigliati a quel di Giuda, nondimeno per non li far vergognar di lor medesimi, ha già un anno e forse più che ogni giorno sera e mattina mi son ridotto in Borghetto ove abitano tutte le vili e ignobili persone, e per la maggior parte malvage e scellerate, solo per vedere se mi venisse veduto un viso che fosse atto a compir l'immagine di quel malvagio; nè insino ad ora io l'ho potuto trovare. Tosto che egli mi verrà innanzi in un giorno darò fine a quanto mi avanza a fare. O se forse nol troverò io vi porrò quello di questo Padre Priore ch'ora mi è sì molesto, che maravigliosamente gli si confarà. Rise il Duca a queste ultime parole del Vinci, e restò appagato di quanto egli gli disse: e conosciuto con quanto giudizio egli componeva le sue figure, non gli parve maraviglia se quella tavola riusciva negli occhi del mondo così eccellente. Avvenne dopo queste parole che un giorno gli venne per ventura veduto uno che aveva viso al suo

desiderio conforme, ed egli subito preso lo stile grossamente il disegnò, e con quello e con le altre parti che egli in tutto quello anno aveva diligentemente raccolte in varie facce di vili e malvage persone, andato ai frati compì Giuda con viso tale, che pare che egli abbia il tradimento scolpito nella fronte.»

Un altro passo del capitolo IX del *Trattato della pittura* di Lomazzo, c'informa di una singolare particolarità: « Leonardo Vinci pittore stupendissimo, dipingendo nel refettorio di santa Maria delle Grazie in Milano una cena di Cristo con gli apostoli, e avendo dipinto tutti gli apostoli, fece Giacomo maggiore e il minore di tanta bellezza e maestà che volendo poi far Cristo, mai non potè dar compimento e perfezione a quella santa faccia, con tutto ch'egli fosse singolarissimo, onde così disperato non vi potendo far altro, se n'andò a consigliarsi con Bernardino Zenale, il quale per confortarlo gli disse: O Leonardo, è tanto e tale quest' errore ch'hai commesso ch'altro che Iddio non lo può levare; imperocchè non è in potestà tua nè d'altri di dar maggiore divinità e bellezza ad alcuna figura di quella ch' hai dato a Giacomo maggiore e minore, sì che sta di buona voglia, e lascia Cristo così imperfetto, perchè non lo farai esser Cristo appresso a quelli apostoli; e così Leonardo fece, come oggidì si vede, benchè la pittura sia rovinata tutta. »

E il Bandello alla cinquantottesima novella scriveva: « Erano in Milano al tempo di Lodovico Sforza Visconti duca di Milano alcuni gentiluomini nel monastero delle Grazie dei frati di san Domenico; e nel refettorio cheti se ne stavano a contemplare il miracoloso e famoso Cenacolo di Cristo con i suoi discepoli, che allora l'eccellente pittore Leonardo Vinci fiorentino dipingeva; il quale aveva molto caro che ciascuno, veggendo le sue pitture, liberamente dicesse sovra quelle il suo parere. Soleva anco spesso, ed io più volte l' ho veduto e considerato, andar la mattina a buon'ora e montar sul ponte, perchè il Cenacolo è alquanto da terra alto; soleva, dico, dal nascente sole fino all'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma scordatosi il mangiare ed il bere, di continuo dipingere. Se ne sarebbe poi stato due, tre e quattro dì, che non s'avrebbe messa mano; e tuttavia dimorava talora una o due ore del giorno, e solamente contemplava, considerava, ed esaminando tra sè, le sue figure giudicava. L'ho anche veduto, secondo che il capriccio e ghiribizzo lo toccava, partirsi da mezzo giorno, quando il sole è in lione, da corte vecchia, ove quello stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto alle Grazie ed asceso sul ponte pigliar il pennello, ed una o due pennellate dar ad una di quelle figure, e di subito partirsi e andar altrove.... Leonardo d'ordinario aveva di pensione due mila ducati, senza i doni e i presenti che tutto il dì liberalissimamente il duca gli faceva. »

Ma fra quanti critici giudicarono il Cenacolo, niuno forse comprese meglio l'opera e l'artista del cardinale Federico Borromeo, ed il passo che rechiamo viene a conferma di quanto il Rio dice

di lui e delle sue nozioni estetiche e della sua ammirazione per Leonardo e Luini nell'ultimo capitolo.

« Il pittore, dic'egli, così bene negli atteggiamenti e ne' volti
» mostrò i moti interni degli animi, che al guardar la pittura ti
» par d'udire ciò che gli Apostoli ebbero a dir fra loro, quando
» Gesù Cristo pronunciò: *Colui che mette con meco la mano nel*
» *piatto questi mi tradirà.* Il volto del Salvatore indica la pro-
» fonda mestizia, ch' ei mostra al tempo stesso di volere per
» moderazione occultare. Ti par d' udire taluno degli Apostoli
» minacciare il traditore; un altro promettere al divin Maestro
» ajuto e difesa; questo vedi rimanere stupido all'annunzio del gran
» misfatto; quello vivamente affliggersene; chi cerca d'allontanare
» da sè il sospetto; chi l' orditura del delitto e 'l delinquente
» d'indagar s'ingegna; chi sta attonito, chi si mostra sdegnato,
» chi parla, chi interroga, e chi gli altri ascolta. Il volto di san
» Pietro spira sopra ogni altro ira e vendetta, robustezza mostrando
» egli e vigore negli atti; e a san Giovanni rivolto gli chiede
» de' divini detti il rischiaramento. Presso a lui per contrapposto
» collocò l'artefice il traditor Giuda, onde meglio veggasi l'oppo-
» sizione de' sentimenti ne' due diversi volti. Torva, ispida e vile è
» la deformità del traditore, mentre il volto di san Pietro è
» aperto, onoratezza mostrando e dignità. Vedesi Giuda ansioso
» e pel timore d'essere scoperto ascoltare i discorsi di Pietro e
» Giovanni. E ben mostrò Lionardo nel volto di Giuda quanto
» versato fosse nella Fisiognomica, poichè nero il pinse, irto il
» crine e la barba, con occhi incavati, naso simo, squallido e
» magro; indizj tutti d'animo maligno; laddove all'Apostolo diè
» pallide le labbra per lo sdegno, dilatate le narici, il naso di-
» ritto e franco il guardo. »

È singolare la storia dei danni a cui la grande pittura soggiacque secolo per secolo, incuria per incuria, vandalismo per vandalismo.

Alla discesa di Francesco I serbavasi ancora intatta; anzi al re, che ne rimase meravigliato, venne in pensiero di trasportarla in Francia, e tentò per ogni via, dice il Vasari, « se ci fossero stati architetti, che con travate di legname o di ferri si avessero potuto armare di maniera ch'ella si fosse condotta salva senza considerare a spesa che vi si fosse potuto fare, tanto la desiderava; ma l'essere fatta nel muro fece che sua maestà se ne portò la voglia, ed ella si rimase ai milanesi. » Eppure in quegli anni eransi vedute segare le muraglie di san Pietro in Vaticano, ove erano pitture incassate in cornici di marmo, nè guastarle o toccarle solo, e trasportarle a tre miglia sane e salve.

Ma nel 1540, cioè ventun'anni dopo la morte di Leonardo, Armenino ne parla come di cosa mezzo rovinata, e se crediamo al Lomazzo, che scrisse nel 1560, i colori si erano talmente smarriti, che non si poteva più ammirare se non l'eccellenza del disegno.

Il cardinale Borromeo non per altro faceane trarre una copia che per amore di Leonardo, il quale temeva non venisse a mancare del suo maggior titolo di gloria.

Lo Scannelli nel *Microcosmo della pittura*, verso il 1642, scriveva: « non conservansi che poche vestigia nelle figure; e le parti ignude, come teste, mani e piedi, sono quasi annichilate. »

Nel 1652, i padri Domenicani, perchè male addiceva una piccola porta al loro grande refettorio, pensarono bene di tagliare, onde ingrandirla, le gambe al Salvatore.

Dopo tagliate le gambe, inchiodarono lo scudo imperiale nella parte superiore, così che ne rimaneva quasi coperta la testa di Gesù.

Ai sacrilegii d'incuria successero i sacrilegii di profanazione.

Un certo Bellotti vuolsi da alcuni che rifiorisse la pittura, toccando a punta di pennello que' soli luoghi ove i colori erano affatto scaduti, da altri che ridipingesse il quadro, non rispettando che l'aria.

Il Mazza che lo ritoccò ai tempi di Maria Teresa finì di guastarlo, sicchè il Lanzi attesta che nel Cenacolo non vi hanno più che tre teste, le quali dir si possano veramente di Leonardo, Matteo, Taddeo, Simone.

Nel 1790, Bonaparte visitava il refettorio, ammirava gli avanzi della pittura, e rimontando a cavallo scriveva sul ginocchio l'ordine che si rispettasse quel luogo. Ciò non tolse che poco tempo dopo il refettorio divenisse una stalla. I dragoni si divertirono a lapidare in effigie gli apostoli. Poi se ne fece un magazzino di foraggi, e di nuovo una caserma nel 1807. Un' inondazione spinse un piede d'acqua nella sala abbandonata, e vi rimase finchè l'aria non se l'ebbe assorbita.

Napoleone ricordavasi ancora del dipinto e con un nuovo decreto, che venne più rispettato del primo, ordinava che la Cena venisse copiata in mosaico e alla grandezza dell'originale. Il pittor Bossi eseguiva la copia, che è fra le migliori.

Marco d'Oggiono tre ne eseguiva, per la Certosa di Pavia, che venne poi trasportata a Milano ed incisa da Frey, pel monastero de' Gerolomini di Castellazzo, e per la chiesa di san Barnaba di Milano; una ne ha il Gaudenzio Ferrari nel convento de' Francescani della Pace; una il Lomazzo nel Monastero Maggiore pur di Milano, una Agostini Santagostini a san Pietro in Gessate; e ve ne ha in san Benedetto di Mantova di Monsignori, ed in Lugano nel refettorio dei PP. Osservanti, di Bernardino Luini, in Ispagna all'Escuriale, in Francia a san Germano d'Auxerres dello stesso Luino, a Escovens, nel palazzo Monmorenci; finalmente quella della pinacoteca di Federico Borromeo, ora dell'Ambrosiana.

Intorno un'antica copia della Cena ch'estese a Ponte Capriasco, narra la leggenda che un giovine e bel cavaliere fuggì da Milano e venne un dì a nascondersi in questo paesetto, dove ricevette ospitalità: in cambio del servigio usatogli, chiese colori e pennelli ed eseguì quell'affresco. Alla vista della copia di che lo straniero avea arricchito il loro meschino borgo, gli anziani

del paese vollero offrire al loro ospite un compenso, ma costui rifiutò ostinatamente: alla fine costretto di accettare i sessanta scudi che gli diedero, discese immediatamente sulla gran piazza, li distribuì ai poveri di Ponte Capriasco, poi recossi nella chiesa ove trovavasi la sua opera, sospese ai piedi del Cristo la sciarpa rossa ch'egli solea portare, montò a cavallo e sparì.

Il disegno di Matteini e l'incisione di Morghen sono copie dell'affresco di Castellazzo, ma quest'ultima è ben lontana dal meritarsi la celebrità che gode in Europa. Morghen levò ed aggiunse alle teste di Leonardo, e quasi studiossi di cangiarne il carattere originale. Persino nel complesso, negli scorci, nella disposizione, l'incisione presenta una continua infedeltà. Furono più fortunati Raffaello, Michelangelo e Rubens, che trovarono incisori come Volpato, il Mantovano e Bolswert.

Caduto il ducato in servitù di Francia, Leonardo abbandonò Milano e ritornò a Firenze, ove s'affaticò a mostrare con disegni i modi e il vantaggio di rendere l'Arno navigabile da Firenze a Pisa, disegni cui allora non si badò, ma che vennero buoni due secoli più tardi.

In quell'anno percorse gran parte d'Italia, osservando, notando, studiando. Egli ci offre ne'suoi manoscritti un bell'esempio del come un'artista abbia a viaggiare con frutto. Visitò la Romagna e ad Urbino disegnò una colombaja ed una scala a varie entrate, come pure la fortezza; a Pesaro copiò alcune macchine; a Rimini lo colpì l'armonia risultante dal cader dell'acqua di quella pubblica fontana; a Cesena disegnò una casa, descrisse un carro, e la maniera con cui i cesenati portavano pendenti le uve; a Cesenatico disegnò il porto, e non dimenticò di notare perfino le distanze da Bertinoro ad Imola, a Faenza, a Forlì. Abbondano le note sulla Toscana, ed a Piombino scrive l'osservazione fatta sur un'onda del mare che incalza l'altra, e viene a spianarsi sul lido, ed a Siena sur una singolare campana e la snodatura del suo battocchio.

Di ritorno a Firenze il gonfaloniere Soderini lo nominò pittore della sua casa, e lo incaricò di dipingere insieme a Michelangelo la nuova sala del consiglio. Pur dipinse il ritratto di Mona Lisa del Giocondo più vivo che pennello, direi quasi, plasmasse, e dipinto in maniera « da far tremare, son parole del Vasari, e temere ogni gagliardo artefice. » Aggiunge il Vasari, che mentre ritraeva questa donna bellissima, Leonardo teneva nella stanza « gente che suonasse e cantasse di continuo, onde la facessero stare allegra, per levar quel malinconico che suol dare spesso la pittura ai ritratti che si fanno. »

Leonardo, come tutti gli artisti dell'epoca, recossi in pellegrinaggio a Roma e alla corte di Leone X, ma non rinvenne quel che cercava, ed era poco, lavoro e indipendenza, onde quasi decrepito riedette a Milano e si presentò a Francesco I, che avea vinta di fresco la battaglia di Melegnano. Per dargli qualche tributo del suo omaggio, immaginava un leone meccanico che nella sala del convito camminava fino ai piedi del re, poi tutto a un tratto si fermava, apriva i suoi fianchi e lasciava vedere l'in-

terno pieno di gigli. Graziosa invenzione che gli valse la protezione del re di Francia, ed ivi morì.

Era in Leonardo grande al pari l'artista e lo scienziato. In ogni cosa guidavalo lo spirito geometrico e sempre voleva che l'esperienza precedesse il ragionamento: tratterò, dic'egli, tal argomento; ma dianzi farò alcuni sperimenti, essendo mio principio di citar prima l'esperienza, e poscia di dimostrare perchè i corpi sono costretti ad agire in tale o tal altra maniera. Questo è il metodo da osservarsi nella ricerca dei fenomeni della natura. Vero è che la natura comincia col ragionamento e termina colla sperienza; ma non importa, conviensi tenere la strada opposta, dobbiamo, come dissi, cominciare dall'esperienza, e per mezzo di questa scoprire la ragione.

Così in ottica descrive prima di Porta la camera oscura, spiega prima di Maurolico l'immagine gettata dal sole passando un'apertura di forma angolosa, e conosce la prospettiva aerea e la natura delle ombre colorate, i moti dell'iride, gli effetti della durata dell'impressione visibile.

In idraulica precede il Castelli di un secolo nella teoria, lo supera nella pratica. La Lombardia, e si può dire anche la Toscana, devono a lui le acque fecondatrici.

In meccanica conosce le teorie della resistenza, le leggi dello sfregamento stabilite in seguito da Amontons, l'influenza del centro di gravità sui corpi in riposo e in movimento, e intravvede l'areostatica.

Inventò persino il cannone a vapore, che si trova descritto fra le sue carte inedite e quasi inesplorate a Parigi, ove si legge: « L'architronito è una macchina di cuojo, la quale lancia delle palle di ferro con gran rumore e gran violenza. Se ne fa uso del modo seguente. La si carica per un terzo di fuoco e di carbone, sopra acqua chiusa ermeticamente, succede l'ebollizione e quindi il vapore condensato produce lo scoppio. »

Onde incontriamo Leonardo sommo in tutti i rami e a capo di ben molti, quasi uno di que' colossi del pensiero che protendono tutto in giro la loro ombra, e intorno a cui vengono a raccogliersi le meravigliate generazioni.

INDICE DELLE MATERIE

CAPITOLO TERZO

Scuola Milanese.

CAPITOLO QUARTO

Scuola di Bergamo e Brescia.

CAPITOLO QUINTO

Scuola di Lodi.

CAPITOLO SESTO

Delle teoriche dell'arte nella scuola Lombarda.

— **Rio A. F.** Leonardo da Vinci e la sua scuola, trad. con note di De Castro. In 12. Milano, 1856. M. cuoio di Russia. Int. *Con ritratto.* L. 2,50